سینما/۱

نگاهی تاریخی؛ از آغاز سینما تا ۱۳۵۷

فیلم تجربی

نویسنده:
امیر یغمایی



نشر بوم

فیلم تجربی
نگاهی تاریخی؛ از آغاز سینما تا ۱۳۵۷

امیر یغمایی

نگاهی تاریخی؛ از آغاز سینما تا ۱۳۵۷

فیلم تجربی

نویسنده:

امیر یغمایی

نشر بوم

فیلم تجربی
نگاهی تاریخی؛ از آغاز سینما تا ۱۳۵۷

نویسنده: امیر یغمایی
ویراستار: مسعود خانی

نشر بوم

فهرست

قدردانی

متن پیشِ رو حاصل تلاش برای نگارش پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد است که همزمان قَرار بود ذیل پروژهٔ تاریخ سینمای ایران پیش از انقلاب، همراه با تعدادی پژوهش دیگر توسط معاونت توسعهٔ فناوری و مطالعات سازمان سینمایی به‌عنوان مرجعی کامل در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد. دلایل عدم تحقق این وعده روشن نیست و گرچه بارها از آقای علیرضا قاسمخان دربارهٔ آن پرس‌وجو کردم که دبیری مجموعه را بر عهده داشت، جواب روشنی دستگیر نشد، جز آنکه گویی سازمان سینمایی تمایلی به انتشار این مطالب نداشت. با وجود گذشت نزدیک به چهار سال از پایان نگارش این پژوهش، همواره رنج بی‌استفاده ماندن آن بر سینه سنگینی می‌کرد، زیرا از یک سو معتقدم پژوهش تا زمانی که در بوتهٔ خوانده‌شدن و نقد قرار نگیرد، فاقد ارزش است و از سویی دیگر، برای به سرانجام رساندن این متن از امکانات مادی و معنوی عمومی بهره برده‌ام. پس نتیجهٔ کار نیز متعلق به عموم است و باید در دسترس همگان قرار بگیرد. به همین منظور تصمیم به انتشار گرفتم و امیدوارم کمکی باشد به گسترش مطالعات نظری پیرامون سینمای ایران.

هنگام انتخاب موضوع پژوهش، بسیاری از دوستان و اساتید معتقد بودند در سینمای پیش از انقلاب، مقوله‌ای به نام فیلم تجربی وجود نداشته است، علاوه بر اینکه جستجو پیرامون منابع مرتبط نیز ناامیدکننده بود. گویی نزد منتقدان و پژوهشگران سینمای ایران پیش از انقلاب، جز فیلم‌های تجاری سینمای بدنه (فیلمفارسی) و موج نو، گونهٔ دیگری وجود نداشته یا درخور توجه نبوده است. علی‌رغم قدرت جریان ترجمه، تأسف‌آورتر این است که در ایران، نمی‌توان متون

چشمگیری در زمینهٔ فیلم تجربی یافت و به همین دلیل، انجام پژوهش با چنین موضوعی را بسیار دشوار می‌کند. پس تا حدی مجبور شدم چرخ را از ابتدا اختراع کنم و برای یافتن ردپای سینمای تجربی در ایران، چاره‌ای نبود جز مطالعهٔ سینمای جهان که نتیجهٔ آن، فصل‌های ابتدایی است. باید اشاره و تأکید کنم دانش مختصر و عدم دسترسی کافی به متون و فیلم‌های غیر ایرانی مرتبط با موضوع، بی‌شک سبب بروز کاستی‌های بسیار در فصل‌های آغازین شده که امیدوارم این نقصان از جانب خوانندگان بخشیده شود. متأسفانه در ارتباط با آثار ایرانی، عدم توجه کافی به اهمیت حفظ و نگهداری اسناد و بازیابی فیلم‌ها موجب شده از بسیاری آثار جز نامی باقی نماند و این امر، امکان شناخت و قضاوت جامع دربارهٔ سینمای خارج از جریان اصلی قبل انقلاب را دشوار کرده است. با این وجود تمام تلاش به کار بسته شد تا با نگاهی منصفانه و تا حد امکان، دقیق و موشکافانه این موضوع بررسی شود و امیدوارم خلأهای موجود، توسط خوانندگان تذکر داده شود.

در انتها می‌خواهم تشکر کنم از آقای محمود اربابی که در مسیر این پژوهش از راهنمایی و کمک‌های ایشان بهره‌مند شدم. همچنین آقای علیرضا قاسمخان که علی‌رغم اختلافات جزئی و دلگیری، بابت بی‌توجهی به سرنوشت این پژوهش، لطف و اعتماد خود را دریغ نکردند.

و به‌صورت ویژه سپاسگزار خانم لادن طاهری مسئول فیلم‌خانهٔ ایران و همکاران ایشان هستم که صبور و هم‌دل، در به نتیجه رساندن این پژوهش یاری‌دهنده بودند.

و در آخر و شاید مهم‌تر از همه، سپاسگزار رفاقت احسان زیورعالم عزیز هستم که همواره در بدترین دوران، شعلهٔ همیشه روشن وجودش، اطرافیان او را به امیدواری و ادامه‌دادن ترغیب می‌کند و مسعود خانی که با حوصله، دقت و دانشی که در زمینهٔ سینما دارد، با زحمت زیاد به تکمیل و ویرایش این نوشته همت کرد. صادقانه می‌گویم بی وجود این دو نفر و دوستانی که در نشر بوم به آزادی فکر و قلم متعهدند، این کتاب هرگز به سرانجام نمی‌رسید.

تهران

آبان ۱۴۰۲

مقدمه

نوشتن مقدمه برای کتابی که دیگری نوشته است، آن هم نویسنده‌ای جوان که در این وانفسا قدم‌هایش کندتر از خواسته‌هایش برداشته می‌شود، می‌تواند حداقل برای نگارنده کمی سخت و حتی واجد رنگ‌وبویی از خودخواهی باشد. ده‌ها صفحه به همت دیگری نوشته می‌شود و آن شخصیتی که نه زحمتی بابتش کشیده و نه دقیقه‌ای به ایدهٔ کتاب اندیشیده، باید آغازین صفحات آن زحمت ارزشمند را بنویسد. از همین رو پیش از شروع هر گفته‌ای، باید بگویم کتاب پیشِ روی شما محصول زحمت جوانی است که در تلاش برای بودن در فضایی به قَول معروف رسمی، حالا تصمیمش بر اشتراک‌گذاری زحمتی چند ساله، میان علاقه‌مندان به سینماست و این مهم بی‌منت ممکن شده است. پس فارغ از هر قضاوتی، جسارت و سخاوت امیر یغمایی، در زمانهٔ زر و زور ستودنی است.

اما زحمت نویسنده زمانی اهمینش دوچندان می‌شود که به سراغ موضوعی محبوب رفته که طی پنجاه سال گذشته، صرفاً به عنوان خاطره‌ای از آن یاد شده است. بحث دربارهٔ دورهٔ جذاب تاریخی است، در آن گروهی جوان که در تلاش برای کشف جهانی متفاوت، با تجهیزاتی اندک، مسیری خلاف جریان سینمای فارسی زمانه را طی کرده بودند، صرفاً به خاطرات و پخش مواد تبلیغاتی و بریده‌های نشریات خلاصه می‌شود. گفته‌های پراکنده‌ای که پای را از همان نقل‌قول‌بودگی فراتر نمی‌گذارد. با اینکه طی سال‌های اخیر نیز چند کتاب با موضوع سینمای پیش از انقلاب از جمله کتاب سترگ «راهنمای فیلم سینمای ایران» از حسن حسینی، نگاشته شده است؛ اما باز هم بخش مهمی از تاریخ

سینمای ایران نادیده گرفته می‌شود، جایی که از قضا چهره‌های مهمی چون بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، سهراب شهیدثالث، پرویز کیمیاوی و ... در کنار چهره‌های سازندهٔ سینمای پس از انقلاب همانند ابراهیم حقیقی یا کیانوش عیاری کار خود را آغاز کردند و به نوعی آنچه موجب فخرفروشی سینمایی ایران به حساب می‌آید را رقم زدند.

این وجه از تاریخ سینمای ایران واجد صفت مشخصی بود که با نام‌هایی چون «سینمای آزاد» یا «واحد سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» و یا «انجمن سینماگران جوان» شناخته می‌شود: تجربه‌گرایی. اگرچه چشیدن طعم تجربهٔ سینمایی، فراتر از این چند نام است، اما بیشتر توجهات مورخان و منتقدان سینمایی، بیش از آنکه در پی ریشه‌های تجربه‌گرایی سینمای ایران باشد، وقت خود را مصروف تمرکز بر چند فیلم شاخص یا چهرهٔ مشهورتر کرده‌اند. در این تمرکز نامتمرکز، دست به قلمان سینمایی، نام‌ها و عنوان‌های بسیاری جا مانده‌اند که نسل به نسل، همان اندک ردپای موجودش محو و محوتر می‌شود. تلاش امیر یغمایی در مستندنگاری تاریخ سینمای تجربی ایران از این منظر باارزش است. شاید در آینده کتابش الهام‌بخش گروه جوان‌تری شود که از دل انبوه نام‌های گمشده، تکه‌های فراموش‌شده را کنار هم بچینند تا شمای روشن‌تری از بنای سابق پدیدار شود.

بی‌شک کتاب نقصان و عیب‌هایی دارد و این ویژگی هر عمل بشری است. می‌توان دربارهٔ نگرش نظری کتاب نقدهای جدی گرفت و حتی دربارهٔ نادیده گرفتن برخی آثار ساعت‌ها مجادله کرد؛ اما کتاب می‌تواند سرمنشا حرکتی دنباله‌دار باشد. از به چالش کشیدن ایدهٔ نظری کتاب دربارهٔ تعریف سینمای تجربی تا فهرست فیلم‌هایی که در کتاب آمده یا نیامده.

در پایان امیدوارم فرصتی برای تماشای فیلم‌های فهرست‌شده در کتاب برای عموم مهیا شود و البته نگارنده کتاب را بی‌ویراست‌های بعدی در آینده رها نسازد.

احسان زیورعالم

آذر ۱۴۰۲

فصل اول

فیلم تجربی چیست؟

هنگامی‌که با دست‌اندرکاران سینما صحبت می‌کنیم، اگر بحث به فیلمسازی متفاوت از جریان سینمای مرسوم بکشد، بسیار پیش می‌آید بشنویم چه گشاده‌دست سیلی از کلمات مانند فیلم تجربی، سینمای تجربی، فیلم متفاوت، فیلم آوانگارد، سینمای هنری و اقسام دیگر را تکرار می‌کنند. بی‌توجه به آنکه هریک از این کلمات و ترکیب‌ها، ناظر بر معانی متفاوتی هستند. اما مشکل کجاست؟ چرا باوجود گستردگی مطالعات گوناگون، نظریه‌پردازی و نقد دربارهٔ فیلم و سینما، هنوز هم صحبت دربارهٔ فیلم تجربی گیج‌کننده است؟ این پرسش می‌تواند پاسخ‌های مختلفی داشته باشد، اما گمان می‌رود دلیل اصلی، ذات مقولهٔ موردبحث است. فیلم تجربی یا بهتر بگوییم سینمای تجربی (به معنای کل فرآیند تولید و مراحل پیش و پس از آن) از اساس تن به چارچوب نمی‌دهد و در برابر نظریه‌پردازی مقاومت می‌کند. برخلاف فیلم‌های جریان اصلی سینما، به‌خصوص در هالیوود که چون بره‌ای رام به قربانگاه ژانر پا می‌گذارند و اندک مطالعه و مداومت در فیلم‌بینی، می‌تواند اندوخته‌ای برای هزاران ساعت صحبت و تحلیل فراهم آورد. اما سینمای تجربی و آثارش اینگونه نیست، همواره سینمای تجربی یادآور پرومته است که آگاه از حقیقت، به مبارزهٔ دائمی مشغول است و بی‌رحمانه از تسلیم‌شدن و کنار آمدن با وضع موجود سرباز می‌زند؛ ولو با تحمل رنج بسیار. اگرچه تعیین حدود برای سینمای تجربی عمل بیهوده‌ای است، اما بنا بر اجبار سعی بر آن شده به راهنمای حداقلی دست‌یابیم و برای حصول به این امر نگاهی به برخی

نظریات دربارهٔ سینمای تجربی انداخته شده تا از قیاس آنان با یکدیگر، وجوه اشتراک‌شان یافته‌شود.

نخست با نظر تا اندازه‌ای جامع موناهان و بارسم[۱] آغاز می‌کنیم که در کتاب *نگاهی به فیلم*[۲] مطرح شده‌است، سپس مطابق با این نظریه، دیگر نظریه‌ها را له یا علیه آن ذکر خواهیم کرد.

در پاسخ به پرسش تکراری فیلم تجربی چیست؟ فِرِد کمپر[۳] پژوهشگر فیلم، شش معیار را از بررسی آثار تجربی ارائه می‌دهد، اگرچه هیچ معیاری نمی‌تواند به طور کامل ناظر به تنوع سینمای تجربی باشد، با این حال خلاصه‌ای از معیارهای کمپر سرآغاز مناسبی است.

۱- فیلم‌های تجربی، تجاری نیستند: این آثار توسط فیلمسازان تنها یا با همراهی گروهی کوچک، اغلب از هنرمندان ساخته می‌شوند. بودجهٔ تولید این آثار محدود بوده و چشم‌انداز سود بردن ندارند.
۲- فیلم‌های تجربی شخصی هستند: این آثار بازتاب نگاه خلاقانهٔ هنرمند است که به طور معمول ایده‌پردازی، نگارش، کارگردانی، فیلمبرداری و تدوین فیلم را با حداقل همراهی فیلمسازان یا تکنسین‌های دیگر انجام می‌دهد.گروه تولید فیلم‌های تجربی طبق معمول تعداد نفرات کمی دارد.
۳- فیلم‌های تجربی منطبق با انتظارات معمول از داستان و روایت علت‌ـ معلولی نیست.
۴- فیلم‌های تجربی به کاوش در امکانات سینما می‌پردازند: این آثار اغلب ویژگی‌های مکانیکی تصویر متحرک را آشکار می‌سازند که فیلم‌های عادی به دنبال محو آن هستند. بیشتر فیلم‌های روایی مرسوم به‌گونه‌ای ساخته می‌شوند که تماشاگر فراموش کند مشغول دیدن فیلم است، حال آنکه فیلم‌های تجربی با تکرار، این واقعیت

۱. Dave Monahan and Richard Barsam

۲. Looking at Movie

۳. Fred Camper

را به یاد تماشاگر خود می‌آورند. این آثار با استفاده از تکنیک‌های خلاقانه، توجه را متمایل به چالش‌کشیدن ترفندهای مورداستفادهٔ خود می‌کنند.

۵- فیلم‌های تجربی، فرهنگ و رسانه‌ها را نقد می‌کنند: این آثار در جایگاهی خارج از جریان اصلی، اغلب دربارهٔ چیزی نظر می‌دهند که فیلم باید باشد.

۶- فیلم‌های تجربی، تفسیر فردی را تشویق می‌کنند: مانند نقاشی مکتب اکسپرسیونیسم انتزاعی، این آثار در برابر تفسیر فراگیر و جهان‌شمول فیلم‌های روایی و مستند مقاومت می‌کنند. (بارسم: موناهان ۲۰۱۶، ۷۷ـ۷۸)

نگاهی به طبقه‌بندی قدیمی‌تر:

در کتاب *ستایش سینمای تجربی*[۱] (۱۹۷۹) دومنیک نوگه[۲] این اصطلاح را کم و بیش به گونه‌ای انحصاری، مربوط به آن دسته از فیلم‌هایی می‌داند که همه یا بخشی از خصائص زیر را دارا هستند :

- به شیوه و روندی صنعتی ساخته نشده‌اند.
- در چرخهٔ تجاری اکران نشده‌اند (ولی در محافل و مکآنهای هنری و فرهنگی، مناسب پخش هستند و مخاطب خاص خود را دارند.)
- در پی پخش یا به ناچار سودآوری نیستند.
- طبق معمول غیرروایند.
- در پی پرسشگری و شالوده‌شکنی هستند. (ادهم، زین‌العابدینی و همکاران: ۱۳۹۵)

---

۱. Eloge du cinéma experimental

۲. Dominique Noguez

این دو دسته‌بندی علی‌رغم وجود تفاوت‌های قابل اغماض، تا اندازه‌ای همسان هستند. اکنون به سراغ نظریات افراد مختلف می‌رویم تا دریابیم نظرات کمپر و نوگه چه میزان قابل استناد است.

ماریا پراماجیوری[۱] و تام والیس[۲] در کتاب *فیلم: مقدمه‌ای انتقادی*[۳] به یکی از وجوه افتراق فیلم‌های خارج از جریان اصلی با آن اشاره می‌کنند:

> فیلم‌های مستند و آوانگارد به طرق مختلف از فیلم تجاری جدا می‌شود، ازجمله هدف، شیوهٔ تولید، محل نمایش، فرم ساختاری و سبک بصری. فیلم تجاری (فارغ از چگونگی نمایش آن در سالن سینما، دستگاه پخش خانگی، تلویزیون کابلی یا ماهواره) برای جلب مخاطب عام به‌منظور کسب سود توسط کمپانی سازنده، تولید و به نمایش درمی‌آید. (پراماجیوری: ۲۰۰۵، ۲۸۰)

دیوید بوردول[۴] اشاره می‌کند:

> در تقابل با سینمای مسلط یا رسمی و رایج، برخی فیلمسازان دست به خلق فیلم‌هایی می‌زنند که به چالش برمی‌خیزند با تصورات سنتی در باب اینکه فیلم چه چیزی را می‌تواند نشان و آن را چگونه می‌تواند نشان دهد. این فیلمسازان مستقل از نظام استودیو و اغلب به‌تنهایی کار می‌کنند. به‌دشواری می‌توان فیلم‌های آنها را طبقه‌بندی کرد، اما این فیلم‌ها یا تجربی خوانده می‌شوند یا آوانگارد. (بوردول: ۱۳۹۴، ۱۱۴)

تا اینجا چند مرتبه به واژهٔ آوانگارد اشاره شد که توضیحی دربارهٔ آن لازم به نظر می‌رسد:

---

۱. Maria Pramaggiore

۲. Tom Wallis

۳. Film: A Critical Introduction

٤. David Bordwell

> در تاریخ‌نگاری سینما، دو عنوان دیگر برای آثاری مورداستفاده است که آوانگارد نامیده می‌شوند، تجربی و زیرزمینی. این عناوین اغلب موارد به‌صورت کلی مورداستفاده قرار می‌گیرد، اما در اصل، اصطلاح سینمای تجربی در فرانسه برای آثار غیرتجاری به کار می‌رود که قصد داستانگویی و یا بازنمایش زندگی واقعی را ندارند، بلکه به کاوش در امکانات زیبایی‌شناختی رسانهٔ فیلم می‌پردازند. برای مثال ژان میتری[1] نظریه‌پرداز سینما تمام فیلم‌هایی را (از ملی‌یس تا اکسپرسیونیسم آلمان، از کلر تا آیزنشتاین، از روتمان تا مک‌لارن، از گریگوری مارکوپولوس تا گدار) که درجه‌ای از این رویکرد دارند، بی‌توجه به ژانر و سبک، در دستهٔ فیلم‌های تجربی قرار می‌دهد، بی‌آنکه تمایزی میان آنها در این دسته‌بندی قائل شود. به‌عکس در تاریخ‌نگاری، آوانگارد به‌طور کلی برای آثار پیشرو، غیرتجاریِ و غیرروایی به کار می‌رود. عنوان سوم، یعنی زیرزمینی نیز معمولاً به آثار آوانگارد آمریکایی در دههٔ ۶۰ ارجاع دارد. بهترین راهکار آن است که بگوییم هر سهٔ این اصطلاحات، معانی نسبتاً مشابهی دارند. (کواچ: ۲۰۰۷، ۲۷)

اما شاید این سؤال پیش آید که به‌راستی واژهٔ تجربی چگونه در سینما ظهور کرده است؟ آرتور نایت[2] این‌گونه پاسخ می‌دهد:

> در گرماگرم فعالیت گروه پیشروان هنر در اروپا، مفهوم آزمایش در سینما با فیلم‌های خاصِ آن گروه مترادف شد. اگر فیلمی انتزاعی،گیج‌کننده، یا اصولاً غیر قابل‌فهم بود، آن را آزمایشی می‌نامیدند. چون این فیلم‌ها از اروپا می‌آمدند، ناچار آنها را «هنری» نیز می‌شناختند، زیرا که آمریکایی‌ها همواره ساده‌لوحانه پنداشته‌اند که هرچه از اروپا بیاید، لاجرم باید هنری‌تر از محصولات آمریکایی باشد. بدین ترتیب لفظ «آزمایشی» مفهوم افتخارآمیزی پیدا کرد که از آن هنگام تاکنون بدان چسبیده است. (نایت: ۱۳۹۵، ۳۵۸)

---

۱. Jean Mitry

۲. Arthur Knight

پیرو صحبت نایت دربارهٔ چگونگی نام‌گیری فیلم تجربی، لوئیس جیکوبز[۱] نیز روایتی قابل‌تأمل دارد:

> سینمای تجربی در آمریکا، ارتباط چندانی با صنعت سینما نداشته و توجه آن مصروف استفاده از تصاویر متحرک به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان هنری می‌شده است. این نگاه حاوی ارزش‌های منحصربه‌فردی بوده که سبب تمایز فیلم‌های تجربی از آثار تجاری، آموزشی و مستند می‌شد. در اروپا، اصطلاح مورداستفاده برای تلاش‌های تجربی (آوانگارد) دلالت بر خلاقیت داشت، اما در آمریکا تجربه‌گرایی معادل آماتور در نظر گرفته می‌شد که بیانی تحقیرآمیز برای این آثار بود. چنین برخورد بازدارنده‌ای، سبب شد تا فیلمسازان تجربی آمریکا تبدیل به گروه‌هایی درون‌زا شوند که ارتباط و اشتراک تجربیات محدودی با سایرین داشته باشند. تحولات پس از جنگ اما سبب تجدیدنظر در نگاه به فیلمسازان تجربی و کسب احترام برای آنان شد؛ به‌گونه‌ای که امروزه واژهٔ تجربه‌گرا جایگزین آماتور شده است. (جیکوبز: ۲۰۰۲، ۵)

باید توجه داشت که جیکوبز این مطالب را بین سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۴۸ نگاشته است، یعنی همان سال‌هایی که می‌گوید فیلم تجربی کسب اعتبار کرده است، اما در اینجا ممکن است این سؤال پیش بیاید که خود واژهٔ آوانگارد در فیلمسازی بر چه معنایی دلالت دارد. مایکل اپرای[۲] دراین‌باره توضیح می‌دهد:

> آوانگارد اصطلاحی نظامی است که اشاره به گروهی دارد که پیش‌قراول ارتش اصلی با دشمن درگیر می‌شوند، در رابطه با فیلم ممکن است پرسیده شود ارتش اصلی و دشمن چه کسانی هستند؟ ارتش اصلی می‌تواند سینما و فیلم در نظر گرفته شود و دشمن، سنت‌های سینما یا جریان اصلی باشد. در این میان فیلم آوانگارد پیش‌قراولی است که تکنیک‌ها، فرم‌های بیانی یا موضوعات حساس را می‌جوید. (اپرای: ۲۰۰۳، ۳)

---

۱. Lewis Jacobs

۲. Michael O’Pray

اپرای در ادامهٔ بحث خود، طی جست‌وجوی اصطلاحات مورد استفاده، نگاهی به نظریات افراد مختلف انداخته و به این نتیجه رسیده است که هیچ تعریف به طور کامل همسانی نمی‌توان یافت:

> تاریخ‌نگاران و منتقدان فیلم آوانگارد، اغلب در استفاده از این اصطلاح احتیاط می‌کنند، در میان بررسی‌های کلاسیک ازاین‌گونهٔ فیلمسازی، تنها پی. آدامز سیتنی[۱] (۱۹۷۹) است که این اصطلاح را پذیرفته است، اگرچه آن را فیلم جذبه می‌نامد. همچنین اسکات مک‌دانلد[۲]، آوانگارد را ناظر بر گستره‌ای وسیع می‌داند که به شیوه‌های مختلف در حال تکمیل است. برای لورا مالوی[۳]، فیلم آوانگارد زمانی معنا دارد که در مخالفت و نفی سینمای مسلط باشد. از سوی دیگر دیوید کورتیس[۴]، ای. ال. ریس[۵] و بسیاری دیگر از واژهٔ تجربی استفاده می‌کنند که در دههٔ ۴۰ در بریتانیا رایج بود. (همان: ۵)

پراماجیوری نیز محتاطانه از این واژگان استفاده می‌کند:

> فیلم آوانگارد (در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ با عنوان فیلم تجربی و در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ با عنوان سینمای زیرزمینی شناخته می‌شد) بیانگر مجموعه‌ای بسیار متنوع از اشکال فیلمسازی است. برخی فیلم‌های آوانگارد به بیان داستان‌های عجیب می‌پردازند، برخی دیگر بر کیفیت انتزاعی تصویر متمرکز می‌گردند و بسیاری دیگر مشغول جست‌وجو در یک جنبهٔ فنی از فیلم مانند حرکت آهسته و بهره‌برداری از اثرات آن می‌شوند. تعداد زیادی از فیلمسازان آوانگارد نیز با هنر و جنبش‌های اجتماعی مانند سورئالیسم، مینی‌مالیسم، فمینیسم و همجنس‌خواهان پیوند دارند. (پراماجیوری:۲۹۳)

---

۱. P. Adams Sitney

۲. Scott MacDonald

۳. Laura Mulvey

۴. David Curtis

۵. A. L. Rees

جفری اسکولر[1] نیز مشکل سرگردانی میان واژه‌های آوانگارد و تجربی را دارد:

> معنای پیچیدهٔ عمل آوانگارد که به‌عنوان موضعی مدرنیستی پدیدار شد، به‌نوعی از هنر اشاره می‌کند که خواهان نقدی صریح و ضمنی و مقاومت در برابر فراگیر شدن شکل‌ها و ایدئولوژی‌های غالب فرهنگی است. چنین نقدی با عقب‌نشینی نظم اجتماعی غالب، ایده‌آل توسعهٔ استقلال نهادها و گفتمان‌های معارض را دنبال می‌کند که به‌طور موازی با فرهنگ غالب ساختار می‌یابند. به عنوان ضدفرهنگ، این امر جایگزینی برای پیش‌فرض‌های زیبایی‌شناختی و سیاسی غالب در مورد ماهیت هنر و نقش آن در آگاهی‌بخشی به جامعه ارائه می‌کند. از سوی دیگر، از آنجا که عمل هنری به‌عنوان اثری از فرآیندهای اجتماعی معین در تاریخ درک می‌شود، غیرممکن بودن چنین استقلالی نیز پذیرفته‌شده است. بنابراین آوانگارد به‌عنوان مداخله‌گری شناخته‌شده که دلیل وجود آن مقابله و تغییر فرهنگ غالب با استفاده از زیباشناسیٍ در خدمت تغییرات سیاسی و اجتماعی است... فیلم تجربی مؤکداً به فرآیند تسلط ارجاع دارد، اساس مفهوم تجربه، امکان نوآوری و توسعه به‌عنوان ایده‌آل هنری است. فیلم تجربی در کار خود، خلق هنری را پروسهٔ اختراع به‌وسیلهٔ ابزار و شیوه‌های رایج برای تولید معنا می‌بیند. برخی استفاده از اصطلاح فیلم تجربی را به دلایل مختلف نامناسب می‌دانند، ازجمله آدام سیتنی که می‌نویسد «دلالت به یک رابطهٔ تجربی و دوگانه با سینمای باثبات دارد» با این وجود، اصطلاح تجربی نیاز به نقد مداوم و تحول زیبایی‌شناختی را برای بیان بهتر واقعیت‌های گفتمان پویای اجتماعی جامعه‌ای که فعالیت هنری بخشی از آن است را تصدیق می‌کند. (اسکولر: ۲۰۰۵، ۲۴ـ۲۵)

توضیحات اسکولر دربارهٔ تفاوت فیلم آوانگارد و تجربی را می‌توان به شکلی دیگر در آرای اپرای نیز دید:

---

۱. Jeffrey Skoller

> مشکل شناسایی آوانگارد به‌عنوان بخشی از فیلم تجربی این است که تجربه‌گرایی تحت تأثیر رسانهٔ جدید توسعه‌یافته است، برای مثال در فیلم *لقمهٔ بزرگ*[۱] (۱۹۰۱) جیمز ویلیامسون[۲] و همچنین تجربه‌گرایی در فیلم‌های تجاری نیز قابل‌مشاهده است، گواه این ادعا تحسین آیزنشتاین از نوآوری‌های گریفیث است... فیلمسازی تجربی راهگشای رویکردی آوانگارد نیست، بلکه به‌سادگی در سنت سینمایی به دنبال شیوه‌های روایی متفاوت می‌گردد. به زبان ساده، فیلمسازی تجربی پیوندی با ایده‌های رادیکال اجتماعی و سیاسی ندارد که اغلب با آوانگارد پیوند خورده‌است. حقیقت امر این است که تکنیک‌های فیلمسازی تجربی محافظه‌کارانه به سیاق فیلم‌های محافظه‌کار استفاده می‌شود. (اپرای: ۵)

تفسیرهای مختلف در تباین میان فیلم آوانگارد و فیلم تجربی وجود دارد، با این‌حال در اینجا قصد نداریم بیشتر درگیر این مباحث شویم و از واژهٔ فیلم تجربی در همان استفادهٔ معمول و رایج آن استفاده می‌کنیم. همانطور که در سطرهای پیش عنوان شد، فیلم تجربی (آوانگارد) شیوه‌های تولیدی مشابهی دارد که این امر به خصلت خارج از جریان سینمای اصلی بودن آن بازمی‌گردد:

> فیلم‌های آوانگارد معمولاً توسط یک فرد، به شیوهٔ افزارمندانه ساخته می‌شود. بسیاری از فیلمسازان آوانگارد، از فناوری به شیوه‌های غیرمرسوم، جهت ایجاد تجربیات جدید درزمینهٔ صوتی و بصری استفاده می‌کنند. اما این امر الزاماً به معنای خلق زیبایی مرسوم نیست، بلکه ممکن است هدف، تجربهٔ شخصی و زیبایی‌شناختی باشد... فرصت‌های نمایش برای فیلم‌های آوانگارد بسیار محدود است، موضوعات غیرمعمول، مدت‌زمان کوتاه و محدودیت مسیرهای توزیع به این معنی است که فیلم‌های آوانگارد به‌ندرت فرصت اکران در سالن‌های نمایش تجاری را می‌یابند. بیشتر فیلم‌های

---

۱. The Big Swallow

۲. James Williamson

> تجربی در گالری‌های هنری، دانشگاه‌ها، سینماتک‌ها، باشگاه‌های فیلم و سالن‌های پخش سینمای هنری و آوانگارد (مانند سینما۱۶ نیویورک که اکنون تعطیل‌شده است) و فستیوال‌هایی مثل مَدکَت در سان‌فرنسیسکو و فلیکر به نمایش درمی‌آیند. (پراماجیوری:۲۸۲)

مایکل اپرای به شکلی مشابه این نظر را بیان می‌کند:

> فیلمسازان آوانگارد، در مسیری متفاوت از همتایان خود در جریان اصلی سینما، بدون بودجه، به شدت شخصی و با استفاده از چرخه‌های توزیع و نمایش متفاوت به فیلمسازی می‌پردازند. (اپرای: ۲)

جفری اسکولر نیز استقلال در فیلمسازی را از ویژگی‌های این‌گونه فیلمسازی می‌داند:

> شیوهٔ تولید افزارمندانه که در آن بیشتر جنبه‌های تولید از نگارش تا فیلمبرداری، ضبط صدا، چاپ و تدوین توسط فیلمساز انجام می‌شود، بالاترین حد ارتباط مستقیم فیلمساز با این رسانه است. این شیوهٔ تولید فردی، تنها از ضرورت اقتصادی ناشی نمی‌شود، بلکه تا دههٔ ۱۹۶۰، اغلب به‌عنوان موضعی سیاسی، زیبایی‌شناختی و اعتراضی به شیوهٔ تولید صنعتی فیلم نیز مطرح بود. بسیاری از هنرمندان آوانگارد به‌جای استفاده از عنوان کارگردان یا تهیه‌کننده، خود را فیلمساز می‌نامیدند که بیانگر ارتباط با کل فرآیند تولید فیلم است. این شیوه به‌وضوح در تقابل با کار بیگانه‌شده در روش تیلوریسم دارد که در صنعت تولید فیلم حاکم است. همچنین توزیع و پخش فیلم در شیوهٔ فردی، توسط خود فیلمساز یا گالری‌های غیرانتفاعی صورت می‌گیرد. این شیوهٔ تولید، بازتاب یکی از مهم‌ترین تلاش‌های آوانگاردیسم در دوران مدرن یعنی گریز از نهادسازی می‌باشد، به‌عبارت‌دیگر ایدهٔ اصلی این تفکر آن است که مؤلفان و رسانه‌های مستقل، به عنوان یک فرهنگ اصیل و معتبر، می‌توانند جایگزین و پادزهر صنعت فرهنگ باشند. (اسکولر: ۲۴)

تأثیر شیوه‌های تولید فیلم بر گسترش فیلم تجربی چنان اهمیتی دارد که ریس هنگام تشریح سیر تحول فیلم تجربی در آمریکا بر آن تأکید می‌کند:

> همزمان با پیروزی اکسپرسیونیسم انتزاعی در دهۀ ۱۹۴۰، موج جدیدی از سینماگران تجربی شروع به کند و کاو در سینما به‌عنوان یکی از هنرهای زیبا کردند. آمریکایی‌ها که در مقایسه با اروپایی‌ها دید مثبت‌تری به میراث دادا_سورئالیستی مشترک‌شان داشتند، در فکر خلق ساختۀ هنر بودند و نه از میان بردن. وجه مشخصۀ آنها دید شخصی بود، دیدی که مبنای سینمای انتزاعی کالیفرنیا و فیلم‌شعرهای کوتاه گروه‌های لس‌آنجلس و سان‌فرنسیسکو و نیویورک به‌حساب می‌آمد. این موضع شخصی به همان میزان مادی بود که جنبۀ اعتقادی داشت. دوربین‌های قابل‌حمل ۱۶میلی‌متری با عدسی‌ها و سرعت‌های فیلمبرداری متغیر در فروشگاه‌های وسایل باقیمانده از جنگ و تجهیزاتی غیرحرفه‌ای سینما یافت می‌شد. تکنولوژی ارزان و انعطاف‌پذیر، وسایل تولید را به معنی واقعی کلمه در دستان فیلمساز قرار داد. در دورانی که نگرۀ مؤلف بحث روز سینمای مسلط به‌حساب می‌آمد، سینمای آوانگارد بر تألیف شخصی و مستقیم و واکنش تماشاگر به چالش‌های نظام سینمای تجاری، از تولید تا دریافت تأکید می‌نمود. (ریس: ۱۳۷۷، ۶۳۱)

با توجه به اینکه آرتور نایت در بطن بخشی از این تحولات بوده است:

> هنگامی‌که در سال‌های پس از جنگ، فیلم آزمایشی بار دیگر ظاهر شد، گروه تازۀ تماشاگران فیلم‌های ۱۶میلی‌متری ـکه ناگهان اهمیت یافته بودـ در انتظار آن بودند. سربازان، زمان جنگ روزها در کلاس‌های درس فیلم‌های تعلیمی خود را تماشا می‌کردند که با آپارات‌های ۱۶میلی‌متری نمایش داده می‌شد و شب‌ها نسخه‌های ۱۶میلی‌متری آخرین فیلم‌های داستانی هالیوود را بازهم به وسیلۀ همان آپارات‌ها می‌دیدند. فیلم‌های مستند عالی زمان جنگ را

> میلیون‌ها نفر به‌وسیلهٔ همین آپارات‌های ۱۶میلی‌متری تماشا کرده بودند. دیگر فیلم ۱۶میلی‌متری مخصوص اتاق درس یا بازی بچه‌ها شناخته نمی‌شد. این نوع فیلم، مقام تازه‌ای به دست آورده بود و در جرگهٔ سینماگران حرفه‌ای راه یافته بود... در همین دوره «فیلم‌خانهٔ موزهٔ هنر نو» نسخه‌های ۱۶میلی‌متری فیلم‌های کلاسیک را به مدارس و دانشگاه‌ها و موزه‌های سراسر آمریکا می‌فرستاد. با توزیع فیلم‌های داستانی و مستند و فیلم‌های پیشرو قدیم، موزهٔ هنر نو زمینه‌ای برای تشکیل انجمن‌ها و کارگاه‌های آموزشی سینما پدید آورد و ساختن فیلم‌های آزمایشی را به‌وسیلهٔ افراد و گروه‌های مستقل تشویق کرد و در حصول آگاهی تازه‌ای نسبت به فیلم به‌عنوان یکی از اشکال هنر مؤثر افتاد. (نایت: ۳۶۰)

این توضیحات البته نباید باعث بروز اشتباه شود که هر نوع از فیلمسازی مستقل ذیل عنوان تجربی، آوانگارد یا زیرزمینی طبقه‌بندی شود، همان‌گونه که پراماجیوری می‌گوید:

> فیلم‌های آوانگارد و مستقل را نباید یکی انگاشت، اگرچه در هردوی اینها فیلمسازان از روی عمد، شیوه‌های تولید تجاری را نادیده می‌گیرند، اما فیلمسازی مستقل همیشه مخالف دیدگاه صنعتی سینما نیست، حال آنکه فیلمسازی آوانگارد بیشتر مواقع در ضدیت با شیوهٔ تولید صنعتی است. (پراماجیوری:۳۸۲)

کواچ در گسترش این نظر:

> سینمای آوانگارد، تجربی و زیرزمینی شیوه‌هایی سینمایی هستند که ممکن است دیدگاه‌های سیاسی نیز در خود داشته باشند، چنین تمایزی را می‌توان میان آوانگارد با سینمای کلاسیک و سینمای هنری مدرن مشاهده کرد. تقریباً تمام بیانیه‌های فیلمسازان آوانگارد کم و بیش نشانگر خصومت با فیلمسازی تجاری است، این مخالفت‌ها نه‌تنها با هالیوود که با جریان فیلم هنری اروپا نیز به همان اندازه قابل‌مشاهده است، چراکه هر دوی این جریان‌ها براساس داستانگویی

روایی استوار هستند. شیوهٔ آوانگارد در تقابل با روایت داستانی قرار دارد و این مخالفت به‌ندرت معنای سیاسی می‌یابد. (کواچ: ۳۲)

شیوهٔ تولید و پخش متفاوت از جریان اصلی سینما، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سینمای تجربی است. فیلم تجربی خارج از محدودهٔ سینمای جریان اصلی قرار دارد و به مقابله با آن می‌پردازد. حال سؤال مهم دیگر این است که ماهیت وجودی فیلم تجربی چیست؟ چرا فیلمسازان به سراغ ساخت چنین آثاری می‌روند؟ چه ویژگی‌هایی سبب تمایز فیلم تجربی با انواع دیگر فیلم‌ها می‌شود؟

هدف فیلمسازان آوانگارد، مانند مستندسازان بسیار گسترده است، اما دو مشخصهٔ اصلی میان فیلمسازان آوانگارد مشترک است: نخست میل به کشف ظرفیت‌های هنری و تکنولوژیک سینما با نادیده‌گیری شیوه‌های مرسوم ـکه جهت داستانگویی استفاده می‌شودـ مانند بسیاری از هنرمندان مدرن، فیلم‌های آوانگارد مواد فیلمسازی (فیلمِ خام، صدا، نور) و تکنولوژی را برجسته می‌کنند، این فیلم‌ها معمولاً با نقاشی، مجسمه‌سازی، رقص، موسیقی و عکاسی پیوند دارند. مشخصهٔ دوم بسیاری از فیلمسازان آوانگارد، تجربی و زیرزمینی به پرسش گرفتن عرف‌های قلمرو زیبایی‌شناسی است. فیلم‌های آوانگارد اغلب، تفکرات رایج دربارهٔ سیاست، فرهنگ، جنسیت، نژاد و گرایش جنسی را به چالش می‌کشند. این فیلمسازان به‌جای تمرکز بر منافع مادی، از فیلم برای بیان شخصی مسائل اجتماعی و گسترش زبان فیلم استفاده می‌کنند. (پراماجیوری:۲۸)

پراماجیوری هدف فیلمسازی تجربی را با فرم کار او درهم‌آمیخته می‌بیند. بوردول نیز نظری کم و بیش مشابه دارد:

فیلم‌های تجربی به دلایل متعدد ساخته می‌شوند. فیلمساز ممکن است بخواهد تجارب یا دیدگاه‌های شخصی را به طرقی بیان کند که در یک بافت و زمینهٔ رسمی و رایج نامتعارف به نظر برسند. در فیلم

مَس برای داکوتا سیوکس[۱]، بروس بیلی[۲] یاس و ناامیدی از شکست نگاه خوش‌بینانه‌ی امریکایی به تاریخ را القا می‌کند، *لعنت بهت اگه نکنی*[۳] ساختهٔ سو فردریک[۴]، داستانی است دربارهٔ راهبه‌ای که تمایل جنسی خود را کشف می‌کند. این فیلم درون‌مایهٔ رهایی از اعتقاد مسیحی را به نمایش درمی‌آورد. یا اینکه فیلمساز ممکن است بخواهد یک حالت روحی یا یک کیفیت جسمانی را القا کند. (بوردول:۱۱۴ـ۱۱۵)

در ادامه به ارتباط فیلمساز و رسانه اشاره می‌کند:

ممکن است قصد فیلمساز کند و کاو در برخی امکانات خود رسانهٔ فیلم باشد. فیلمسازان تجربی از هزاران راه با رسانهٔ فیلم ور رفته‌اند. آنها دست به نمایش حکایت‌های کیهانی مثل *dog starman* اثر استن براکیج و شوخی‌های کاملاً شخصی مثل *مزمزه کردن خوشبختی*[۵] اثر جیکوبز را در فیلم خود آورده‌اند. برخی فیلم‌های تجربی ممکن است بداهه‌پردازی شده یا ساخته‌شده براساس طرح ریاضی باشند. شان موریجیرو سونادا اُگارا[۶] فیلمساز ژاپنی‌ـآمریکایی در فیلم Eigaـ zuke (ترشی فیلم)، سرکه را روی فیلم نگاتیو مالید و سپس تصاویر انتزاعی لک‌لکی روی فیلم پوزتیو را با دست رنگ کرد.» (همان: ۱۱۸)

کواچ دربارهٔ هدف فیلم تجربی:

همواره یکی از اهداف فیلمسازی آوانگارد، زیرزمینی و تجربی، استفاده از سینما جهت بیان شخصی است. این رسانهٔ صوتی‌ـ تصویری به مانند آزمایشگاهی است که کم و بیش از نقاشی و

---

۱. Mass for the Dakota Sioux

۲. Bruce Baillie

۳. Damned If You Don›t

٤. Su Friedrich

٥. Little Stabs at Happiness

٦. Sean Morijiro Sunada O›Gara

> ادبیات مدرن الهام می‌گیرد و به شیوهٔ غیرتجاری برای مخاطبانی محدود عرضه می‌شود و این همان چیزی است که آوانگارد را با هنر و ادبیات همسو می‌کند. چنین رویکردی، سینما را به‌عنوان نهادی تجاری رد می‌کند و آن را فرمی از بیان شخصی هنرمندانه می‌داند که تمامی جریان‌ها و جنبش‌های هنری می‌توانند بدان راه یابند. (کواچ: ۲۹)

ویلر وینستون دیکسون[۱] در نگاه تاریخی خود به فیلم تجربی، عامل تعارض را برجسته می‌کند:

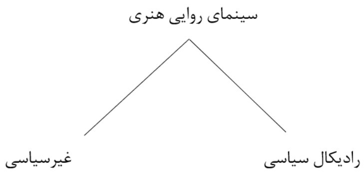
> سینمای تجربی در تقابل با سینمای مسلط متولد شد، سینمایی که توسط و برای هنرمندان به وجود آمد، نه تودهٔ مخاطبان. سینمایی که تمام قواعد روایی را با چنان اعتماد به نفسی شکست که خیلی زود در مقیاس جهانی، مورد توجه مخاطبان تیزبین و نقدها قرار گرفت. (دیکسون: ۲۰۱۱، ۷۷)

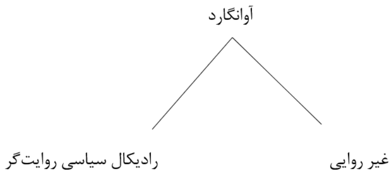
چندین بار به معارض بودن فیلم تجربی، آوانگارد و زیرزمینی اشاره شد، اما برای پرهیز از خلط مباحث بد نیست به کواچ بازگردیم که پیش‌تر میتری را مورد نقد قرار داده بود و این بار سراغ وولن می‌رود:

> وولن تمایل دارد تا مفهوم آوانگارد را به سیاق میتری، بر پایهٔ توجه به فیلم‌های مدرن روایی تعریف کند، با این تفاوت که میان آثار تجربی فرم‌گرا و غیرتجاری با فیلم‌های روایی‌ـسیاسی فرق می‌گذارد. به طور مشخص باید دو تفاوت مهم را در نظر داشت، از یک‌سو تفاوت میان اثر غیرروایی‌ـغیرتجاری و یک اثر رادیکال که با دیدگاه‌های سیاسی درآمیخته است (تفاوت میان دو گونهٔ آوانگارد) و از سوی دیگر، تفاوت میان اثر تجاری با روایت کلاسیک و اثر آوانگارد (از هر نوع). می‌توانیم این نقاط تمایز را به شکل زیر طبقه‌بندی کنیم.

---

۱. Wheeler Winston Dixon





> آیزنشتاین[۱]، گدار[۲]، یانچو[۳]، ژان‌ماری اشتراب[٤] و دنیل هویله[٥] به‌طور مشخص فیلم‌هایی شخصی ارائه نمی‌کنند و خارج از جریان تجاری سینما قرار ندارند، در آثار آنان حتی اگر شاهد تفسیر حاد روایت باشیم، بازهم روایتگری بخشی از فیلم‌های‌شان است. ادعای وولن[٦] برای آوانگارد نامیدن این دسته، ریشه در تمایلات چپ‌گرایانه و استفادۀ غیرمتعارف و رادیکال آنان از روایت دارد. (کواچ:۳۰)

اشارۀ کواچ البته کمی مجادله برانگیز است، زیرا وولن حداقل دربارۀ گدار، به صرف چپ‌گرایی، او را آوانگارد نمی‌داند، این بخش از مقالۀ وولن دربارۀ گدار

> گدار به شکلی فزاینده، اندیشۀ ضد سینمایی را بسط داده است که

---

۱. Sergei Eisenstein

۲. Jean-Luc Godard

۳. Miklós Jancsó

٤. Jean-Marie Straub

٥. Danièle Huillet

٦. Peter Wollen

معیارهای آن در تقابل با معیارهای سینمای رایج قرار دارند... رویکردی که در این مطلب اتخاذ کرده‌ام، بررسی هفت معیار سینمای کهنه، یا آن‌گونه که گدار می‌گوید فیلم هالیوودی و تقابل‌شان با معیارهای سینمای ماتریالیستی است، به‌عبارت‌دیگر هفت گناه کبیرهٔ سینما در مقابل هفت نیکی بزرگ که می‌توانیم آنها را به شکل زیر قرار دهیم:

روایت متداوم ـــ روایت نامتداوم

هم‌ذات‌پنداری ـــ بیگانه‌سازی

وضوح ـــ جلوه‌گری

داستان منفرد ـــ داستان چندگانه

بستار ـــ گسستگی

لذت ـــ عدم لذت

داستان ـــ واقعیت

(وولن، ۱۳۷۹)

وولن دربارهٔ گدار معیارهای مختلفی را در نظر می‌گیرد، مضاف بر اینکه در ادامهٔ همین مقاله وولن به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کند:

به نظر می‌رسد که تصمیماتی از قبیل خش انداختن فیلم، گدار را به دیگر فیلمسازان آوانگارد، به‌ویژه آوانگاردهای زیرزمینی آمریکا نزدیک می‌کند. ولی واقعیت این نیست. تغییر ایجادکردن در فیلم توسط این دسته از فیلمسازان، در امتداد حرکت‌هایی بوده که به‌ویژه در سال‌های اخیر در آمریکا انجام‌شده است. به‌طورکلی کار این فیلمسازان فرو کاهیدن فیلم به شالودهٔ دیداری آن است. در فیلم‌های ایشان صداهای اضافی آن‌قدر پرداخته می‌شوند که تبدیل به بخش‌های اصلی حاشیهٔ صوتی می‌شوند و سپس این صداها مطابق جدولی خاص یا به طور

> اتفاقی در فیلم قرار می‌گیرند. همچنان که در نقاشی، خود بوم در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد، در سینما نیز خود مادهٔ خام فیلم جلوه‌گر می‌شود. (همان)

این سخنان نشان می‌دهد که وولن به شکلی کامل، آگاه از تمایز سبک کاری گدار با فیلمسازان آوانگارد است، وولن همچنین به اهمیت خود رسانهٔ فیلم برای آوانگاردها و تشابه آن به هنر تجسمی اشاره کرد، اشاره‌ای که می‌توان در نزد ریس نیز یافت:

> هنر آوانگارد یا فیلم هنری در اروپا و ایالات‌متحده بسیاری از جناح‌های مخالف با سینمای توده را به یکدیگر پیوند داد. درعین‌حال ظهور واقع‌گرایی روایی و روان‌شناختی در سینمای هنری در حال رشد منجر به جدایی تدریجی آن از هنر آوانگارد ضد روایت شد، هنر همان هنرمندانی که «شعرهای سینمایی» آنها به نقاشی و مجسمه‌سازی نزدیک‌تر بود تا سنت نمایشی کهن. (ریس: ۱۲۴)

بارسم نیز به این نکته گوشه چشمی دارد:

> فیلم‌های تجربی با بی‌اعتنایی به انتظارات متعارف مخاطبان، به ما یادآوری می‌کنند که فیلم مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی یا معماری می‌تواند به اشکال گوناگون ساخته شود. (بارسم: ۲۹)

حال باید به این پرسش هم پاسخ داد که از اساس، فیلم‌های تجربی چگونه انتظارات فرم‌محور مخاطب را برهم می‌زند، بوردول دراین‌باره نکاتی را برمی‌شمارد:

> فیلمساز تجربی ممکن است هیچ داستانی تعریف نکند و تخیلات شاعرانه چون جغرافیای بدن بیافریند، یا اینکه فیلمساز ممکن است یک داستان خیالی خلق کند، منتها داستانی که بیننده را به چالش

می‌کشد. *فیلمی دربارهٔ زنی که...*[۱] (۱۹۷۴) ساختهٔ ایوون راینر[۲] داستان خود را تا اندازه‌ای از طریق اسلایدهایی عرضه می‌کند که چند مرد و زن در حال تماشای‌شان هستند. همزمان با این، در باند صوتی صداهای ناشناسی می‌شنویم که درگیر گفتگو هستند، اما نمی‌توانیم هیچ‌یک از این صداها را به‌طور قطع به یک کاراکتر خاص نسبت دهیم. بدین ترتیب راینر ما را وا می‌دارد هر چیزی را که می‌بینیم و می‌شنویم برحسب خودش، خارج از وابستگی به کاراکترها بسنجیم. (بوردول: ۱۲۰)

بوردول در ادامهٔ بحث خود شیوه‌های دیگر ساخت فیلم تجربی را مطرح می‌کند:

در یک فیلم آوانگارد از هر نوع تکه‌فیلمی می‌توان استفاده کرد. تصاویری که از نظر یک مستندساز تکه‌هایی از واقعیت‌اند، می‌توانند در جهت رسیدن به اهدافی کاملاً متفاوت به کار بسته شوند... بروس کانر[۳] تکه‌فیلم‌هایی از تراولوگ‌ها یا فیلم‌های خبری از ویرانی تمدن را برای خلق شیوهٔ فیلمسازی تجربی، در فیلم *یک فیلم*[٤] (۱۹۵۸) به کار می‌گیرد، به چنین آثاری که حاصل مرده‌خوری هستند، فیلم‌های سرهم شده از تکه‌های پیداشده[٥] می‌گویند. (همان ۱۲۱)

بوردول اشاره‌ای دیگری نیز به تکنیک‌های مورداستفاده در فیلم تجربی دارد:

فیلمسازان تجربی همچنین از صحنه‌سازی برای بیان احساسات یا ایده‌های شخصی استفاده کرده‌اند، ایوان گاله[٦] تا در فیلم *دو زمان* در

---

۱. ...Film About A Woman Who

۲. Yvonne Rainer

۳. Bruce Conner

٤. A movie

٥. Found Fotage Films

٦. Ivan Ladislav Galeta

یک *فضا*[1] (۱۹۸۵) با روی‌هم قراردادن بخش‌های مختلف از صحنهٔ آشپزخانه در یک فیلم داستانی، حلقه‌هایی می‌سازد از آدم‌هایی که مثل اشباح از هم باز یا روی‌هم توده می‌شوند. (همان: ۱۲۴)

در همین راستا پراماجیوری نیز خلاصه‌ای از تکنیک‌های فیلم تجربی می‌دهد

فیلم‌های آوانگارد، به ندرت داستان یا شخصیت‌های ساده و قابل‌فهم ارائه می‌کنند. برای فیلمسازان آوانگارد، رسانهٔ فیلم ابزاری برای بیان زیبایی‌شناسی، فلسفه و یا دیدگاه‌های سیاسی آنها است. تکنیک‌هایی که فیلمسازان تجربی برای به چالش کشیدن روش‌های مرسوم از آنها استفاده می‌کنند، شامل زمان‌گذر[2]، حرکت تند، کند و معکوس، تصویر نگاتیو، تراشیدن و رنگ کردن امولسیون، برهم‌گذاری، صداهای الکترونیک و صدای غیر هماهنگ می‌شود. (پراماجیوری،۲۶۳ـ۲۶۴)

باید اشاره‌کرد که فیلم‌های تجاری چه رابطه‌ای با فیلم‌های تجربی برقرار می‌کنند، بارسم می‌گوید:

اگرچه فیلم‌های به طور کامل تجربی به‌ندرت در معرض مخاطب انبوه قرار می‌گیرند، اما تکنیک‌های تجربی در روایت، سبک بصری و تدوین اغلب از طریق فیلمسازانی به فیلم‌ها نفوذ می‌کنند که با روح کاوشگر آوانگارد هم‌ذات‌پنداری دارند. بسیاری از فیلمسازان هالیوودی، از دستاوردهای فنی سینمای تجربی در مدارس فیلمسازی، موزیک ویدئوها، فیلم‌های مستقل یا تجاری استفاده کرده‌اند. افرادی مانند دیوید لینچ[3] در فیلم *امپراتوری درون*[4] (۲۰۰۶)، اسپایک جونز[5] در فیلم

---

۱. Two Times in One Space

۲. Time-lapse

۳. David Lynch

۴. Inland Empire

۵. Spike Jonze

جایی که موجودات وحشی هستند[۱] (۲۰۰۹)، میشل گوندری[۲] در فیلم *علم خواب*[۳] (۲۰۰۶)، ریچارد لینک‌لیتر[۴] در فیلم *یک پویندهٔ تاریک*[۵] (۲۰۰۶)، چارلی کافمن[۶] در فیلم *بخش‌گویی: نیویورک*[۷] (۲۰۰۸)، گاسپار نو[۸] در فیلم *به درون خلا*[۹] (۲۰۰۹) نیکلاس ویندینگ‌رفن[۱۰] در فیلم *راندن*[۱۱] (۲۰۱۱) و جاناتان گلیزر[۱۲] در فیلم *زیرپوست*[۱۳] (۲۰۱۴)، نمونه‌هایی از این فیلمسازان هستند. تمایلات تجربی بسیاری را می‌توان در جریان اصلی سینما مشاهده کرد، از تدوین کنشی کریستیان واگنر[۱۴] در فیلم *دومینو*[۱۵] (۲۰۰۵) ساختهٔ تونی اسکات[۱۶]، تا تصاویر آبستره در عنوان‌بندی فیلم *دختری با خال‌کوبی اژدها*[۱۷] (۲۰۱۱) ساختهٔ دیوید فینچر[۱۸] و استفاده از تصاویر آرشیوی در آغاز

---

۱. Where the Wild Things Are

۲. Michel Gondry

۳. The Science of Sleep

۴. Richard Linklater

۵. A Scanner Darkly

۶. Charlie Kaufman

۷. Synecdoche, New York

۸. Gaspar Noé

۹. Enter the Void

۱۰. Nicolas Winding Refn

۱۱. Drive

۱۲. Jonathan Glazer

۱۳. Under the Skin

۱۴. Christian Wagner

۱۵. Domino

۱۶. Tony Scott

۱۷. The Girl with the Dragon Tattoo

۱۸. David Fincher

اپیزودهای سریال خون حقیقی[1] محصول شبکهٔ HBO. (بارسم: ۳۴)

ریس هم با نگاهی مشابه، واکنش سینماگران تجربی را به این مقوله بیان می‌کند:

> فرهنگ رسانه‌های تجاری که به‌ندرت می‌تواند مبدع اندیشه‌های نو باشد، هم‌چنان جیره‌خوار هنر تجربی است. لذا ماهیت دوگانه و سیری‌ناپذیر رسانه‌های جمعی، منجر به واکنش‌هایی می‌شود که از طریق طرد مطلق (گیدال) تا درخواست برای مداخله (هال) و مشارکت کم و بیش بی قید و شرط (گرین‌اوی) متفاوت است. (ریس: ۶۴۶)

بررسی بخش دوم نظرات اثبات می‌کند، آرای نظریه‌پردازان مورد بررسی، تا حد زیادی مشابه یکدیگر و تائیدکنندهٔ لیست کمپر است. بنابراین می‌توانیم آن لیست را به‌عنوان معیار تشخیص فیلم‌های تجربی قرار دهیم و برای وضوح بیشتر شدن بررسی، آنها را به سه بخش تقسیم کنیم:

معیار اقتصادی ـ فنی

۱. فیلم‌های تجربی، تجاری نیستند. این آثار توسط فیلمسازان تنها یا با همراهی گروه کوچکی، اغلب از هنرمندان ساخته می‌شوند. بودجهٔ تولید این آثار محدود بوده و چشم‌انداز سود بردن ندارند.

۲. فیلم‌های تجربی شخصی هستند. این آثار بازتاب نگاه خلاقانه یک هنرمند است که به طور معمول ایده‌پردازی، نگارش، کارگردانی، فیلمبرداری و تدوین فیلم را با حداقل همراهی فیلمسازان یا تکنسین‌های دیگر انجام می‌دهد.گروه تولید فیلم‌های تجربی طبق معمول تعداد نفرات کمی دارد.

---

۱. True Blood

معیار زیبایی‌شناختی

۱. فیلم‌های تجربی منطبق با انتظارات معمول از داستان و روایت علت‌ـ معلولی نیست.

۲. فیلم‌های تجربی به کاوش در امکانات سینما می‌پردازند. این آثار اغلب ویژگی‌های مکانیکی تصویر متحرک را آشکار می‌سازند که فیلم‌های عادی بنا دارند آن را محو کنند. بیشتر فیلم‌های روایی مرسوم به‌گونه‌ای ساخته می‌شوند که تماشاگر فراموش کند مشغول فیلم دیدن است، حال‌آنکه فیلم‌های تجربی مکرر این واقعیت را به یاد تماشاگر خود می‌آورند. این آثار با استفاده از تکنیک‌های خلاقانه، توجه را معطوف چالش‌کشیدن ترفندهای مورد استفادهٔ خود می‌کند.

معیار سیاسی – اجتماعی

۱. فیلم‌های تجربی، فرهنگ و رسانه‌ها را نقد می‌کنند. این آثار در جایگاهی خارج از جریان اصلی، اغلب دربارهٔ چیزی نظر می‌دهند که فیلم باید باشد.

۲. فیلم‌های تجربی، تفسیر فردی را تشویق می‌کنند. مانند نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی، این آثار در برابر تفسیر فراگیر و جهان‌شمول فیلم‌های روایی و مستند مقاومت می‌کنند.

بدین ترتیب می‌توان گفت اگر اثری، حداقل دارای سه عنصر از شش مورد مذکور را داشته باشد، می‌تواند در دسته‌بندی فیلم تجربی قرار بگیرد، اگر چه که حد دوری و نزدیکی اثر به سینمای تجربی، بسته به شدت و ضعف هرکدام از این عناصر قابل‌بحث است.

فصل دوم

نگاهی کوتاه به تاریخ فیلم تجربی در جهان

تمام منابع مربوط به تاریخ سینما، تولد رسمی تصویر متحرک را تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ می‌دانند، یعنی زمانی که برادران مولیر[۱] در گراندکافهٔ[۲] پاریس، نمایش عمومی تصویر متحرک را برای مردم عادی ترتیب دادند. البته پیش از این نمایش، لومیرها در ماه مارس همان سال، نخستین فیلم خود خروج *کارگران از کارخانه لومیر*[۳] را در نشست انجمن تشویق صنایع ملی در پاریس به نمایش گذاشتند. برداشت‌های متفاوت تاریخی شاید به دلیل همزمانی تعداد زیاد اختراعات مشابه یکدیگر در زمینهٔ تصویر متحرک باشد که یقین دربارهٔ تولد سینما را سخت می‌کند. با این‌حال می‌دانیم پیش از لومیرها افراد مختلفی در زمینهٔ تصویر متحرک دست به تلاش زدند که به ساده‌ترین شکل برحسب توالی زمان می‌توان روند ذیل را بیان کرد. ژوزف پلاتو[۴] در ۱۸۳۲ با فناکیستوسکوپ[۵]، زئوتروپ[۶] ۱۸۳۳، امیل رنو[۷] با پراکسینوسکوپ[۸] در ۱۸۷۷،

---

۱. lumière brothers

۲. Salon indien du Grand Café

۳. Workers Leaving the Lumière Factory

٤. joseph plateau

٥. phenakistoscope

٦. zoetrope

۷. emile reynaud

۸. Praxinoscope

ادوارد مایبریج[۱] با عکاسی متوالی از اسب‌ها در ۱۸۷۸، ژول ماری[۲] با تفنگ عکاسی[۳] در ۱۸۸۲، شرکت ایستمن[۴] با دوربین کداک[۵] در ۱۸۸۸، ادیسون[۶]ـ دیکسن[۷] کینِتوسکوپ[۸] ۱۸۹۱ و در نهایت سال ۱۸۹۵ سینماتوگراف لومیرها.

این ابداعات و اختراعات اگرچه شکل ساده‌ای دارند، اما در نهایت منجر به ساخت دستگاه سینماتوگراف می‌شود. اما نباید غافل شد که همزمان افراد دیگری در جهان مشغول کار بر روی دستگاه‌های دیگری بود، مانند برادران اسکلادانوسکی[۹] که با دستگاه بیوسکوپ[۱۰] دو ماه زودتر از لومیرها توانستند تصویر متحرک را بر پردهٔ نمایش بتابانند، یا برت ایکرز[۱۱] و پال[۱۲] که در انگلستان با تقلید از کینِتوسکوپ ادیسون، دستگاه مشابهی برای پخش روی پرده ساختند، جالب‌تر از همه مورد لویی لوپرنس[۱۳] است که در سال ۱۸۸۸ توانسته بود با استفاده از فیلم عکاسی کداک، چندین فیلم کوتاه در حدود ۳ ثانیه بسازد. نکتهٔ عجیب دربارهٔ لوپرنس مفقود شدن او پیش از سفرش به آمریکا برای رونمایی از اختراعش بود. آنچه را که می‌توان دلیل توافق بر سر تولد سینما دانست، نمایش عمومی تصویر متحرک است. زیرا پیش از لومیرها، ادیسون نه‌تنها توانسته بود امکان پخش فیلم توسط کینِتوسکوپ

۱. Eadweard Muybridge
۲. Étienne-Jules Marey
۳. chronophotographic gun
۴. Eastman
۵. Kodak
۶. Thomas Alva Edison
۷. William Kennedy Dickson
۸. Kinetoscope
۹. Skladanowsky Brothers
۱۰. Bioscop
۱۱. Birt Acres
۱۲. Robert W. Paul
۱۳. Louis Le Prince

را فراهم کند، بلکه در استودیوی خود بلک ماریا[۱] اقدام به ساخت فیلم‌های کوتاه نیز می‌کرد. اما کینِتوسکوپ فاقد امکان نمایش همزمان برای عموم بود و هر فرد به‌صورت مجرد می‌توانست این فیلم‌های ۲۰ ثانیه‌ای را تماشا کند که بیشتر هنرنمایی نمایش‌دهندگان واریته‌ها بود، اما لومیرها در گراندکافه آن رابطهٔ سه رکنی را (خالق اثر ـ اثر ـ مخاطب اثر) به سینما عرضه کردند که بنیان رسانهٔ فیلم شد. پس از استقبال مردم از سینماتوگراف لومیرها، آنها به تقلید از شیوهٔ ادیسون، اقدام به ساخت و پخش انحصاری فیلم کردند و بدین منظور فیلمبردارانی را به نقاط مختلف جهان فرستادند، اما بعدتر (۱۸۹۷) با گسترش ساخت دستگاه‌های مشابه و فروش آنها در سرتاسر جهان، مانند پال که پس از امتناع پدر لومیرها از فروش سینماتوگراف به ملی‌یس[۲] به او مراجعه کرد، آنها نیز اقدام به فروش دستگاه خود کردند و همین امر سبب گسترش نفوذ دستگاه سینماتوگراف در جهان شد.



تصویر ۱ – ۲ استودیو بلک ماریا

۱. Black Maria

۲. Georges Méliès

بررسی یکی از مهم‌ترین دلایل استقبال عامه از تصویر متحرک جالب به نظر می‌رسد که موجب رشد و تکامل این پدیده شد. انقلاب فناوری یا موج دوم انقلاب صنعتی از نیمهٔ قرن ۱۹، باعث گسترش صنایع عظیم (برق، فولاد، نفت) شد که به‌تبع آن، تولید انبوه شکل گرفت. در همین دوران اختراعاتی مانند تلفن، ضبط صوت، چراغ برق، دوربین عکاسی و... جوامع صنعتی را دچار تحول کرد، به‌گونه‌ای که طبقهٔ کارگر صنعتی در این دوران به وجود آمد. این تحولات، سبک زندگی مردم به‌ویژه در اروپا و آمریکا را تغییر داد و نیازهای جدیدی برای آنان ایجاد کرد که یکی از مهم‌ترین این نیازها سرگرمی بود. کارگاه‌ها و کارخانه‌ها نیازمند کارگر بودند و همین امر مهاجرت به شهرهای بزرگ را افزایش و در نتیجه جمعیت شهرهای صنعتی را چند برابر کرد. برای طبقهٔ جدید کارگران که مارکس[۱] در همان دوران لقب پرولتاریا[۲] را بر آنان نهاد، امکان بهره‌مندی از اشکال رایج سرگرمی مانند تئاتر یا کنسرت‌های موسیقی به شکل گسترده وجود نداشت و وودویل‌ها[۳] و تئاترهای مبتذل که تنها شکل مورد دسترس سرگرمی برای طبقهٔ پرولتاریا بود، نمی‌توانست پاسخ‌گوی حجم نیاز باشد، حال آنکه برای گذران اوقات فراغت پس از تحمل ساعات طولانی استثمار، محتاج سرگرمی‌های ارزان بودند. در چنین وضعیتی سینماتوگراف از راه رسید. ابزاری که به وسیلهٔ آن به طور همزمان برای صدها نفر تصویر متحرک پخش می‌شد و همین امر قیمت بهره‌مندی از این سرگرمی را کاهش داد و سطح دسترسی را بالا می‌برد. استقبال عوام از این سرگرمی به‌مرور سبب بیرون رانده شدن اربابان آنها از سالن‌های نمایش‌دهنده بود، زیرا نشستن در سالن‌هایی که مملو از کارگران بود و تماشای آثاری که در نظر قشر اقلیت مبتذل می‌آمد، برای آنان کار راحتی نبود. طرفه اینکه منطق سازندگان این فیلم‌ها به‌مانند صاحبان صنایع و سرمایه، سودآوری بود. برای نمایش‌دهندگان تصویر متحرک نیز تعداد هرچه بیشتر تماشاگر اهمیت داشت، نه طبقهٔ اجتماعی، که در این جدال عوام برنده بودند.

---

۱. Karl Marx

۲. Proletariat

۳. Vaudeville

از سال ۱۸۹۵ با حضور فیلمبرداران لومیرها در مناطق مختلف و تولید پروژکتور توسط شرکت‌های گوناگون اروپایی و آمریکایی، سینما سر به گسترش گذاشت. سوددهی بالای برنامه‌های نمایش فیلم، تأسیس شرکت‌های فیلمسازی متعدد را به دنبال داشت و فیلمبرداران این شرکت‌ها دست به تجربیات مختلفی می‌زدند که زبان سینما را به صورت اولیه شکل می‌داد. اما هنوز نشانی از فیلمسازی به صورت یک حرفه وجود نداشت. نخستین فردی که می‌توان او را یک فیلمساز متخصص بنامیم ملی‌یس بود. وی پس از تهیهٔ سینماتوگراف انگلیسی و ساخت نمونهٔ خود بر اساس آن، اقدام به تهیهٔ فیلم‌هایی کرد که در ابتدا ضبط نمایش‌های شعبدهٔ او بود. اما در کوتاه زمانی، فیلم‌های وی شکل پیچیده‌تری به خود گرفتند. به خصوص پس از آنکه حین فیلمبرداری با گیر کردن فیلم درون دستگاه، پدیدهٔ نورپردازی مضاعف را کشف کرد. شاید در آن زمان ملی‌یس و هم‌عصرانش متوجه ارزش کار او نبودند، اما امروزه خلاقیت و تأثیر وی حیرت‌برانگیز است. ملی‌یس نه‌تنها چندین تکنیک فیلمبرداری را کشف کرد، بلکه در زمینهٔ میزانسن نیز پیشرفت قابل‌ملاحظه‌ای داشت. همچنین او نخستین فیلمساز ژانر فانتزی یا بهتر بگوییم پایه‌گذار آن است؛ با فیلم‌هایی چون *خانم ناپدیدشونده*[۱] (۱۸۹۶)، *مرد در ماه*[۲] (۱۸۹۸)، *سفر به ماه*[۳] (۱۹۰۲) و *سفر ناممکن*[۴] (۱۹۰۴). از سوی دیگر وی اولین فردی است که با ساخت فیلم سیاسی *ماجرای دریفوس*[۵] (۱۸۹۹) جامعه را تحت تأثیر قرار داد. همچنین ملی‌یس از اولین افرادی بود که به اقتباس از یک داستان مانند *سیندرلا*[۶] (۱۸۹۹) برای ساخت فیلم پرداخت و ساخت مستند بازسازی‌شدهٔ *غواصان در حال کار روی بقایای کشتی مین*[۷] (۱۸۹۸)، بخشی از کارهای او است. ملی‌یس با وجود آنکه نزدیک به بیش از یک دهه با استقبال تماشاگران

۱. The Vanishing Lady

۲. the Man in the Moon

۳. A Trip to the Moon

٤. The Impossible Voyage

٥. The Dreyfus affair

٦. Cinderella

۷. "Divers at Work on the Wreck of the "Maine

روبه‌رو بود، اما سرانجام در رقابت با سایر فیلمسازان تازه‌نفس از میدان توجه خارج شد و پس از ساخت فیلم *مسافرت خانوادهٔ بوریشون*[۱] (۱۹۱۳) از عرصهٔ فیلمسازی کنار رفت.

مقارن با ملی‌یس در فرانسه، شرکت‌های پاته[۲] و گومون[۳] نیز در کنار فروش سینماتوگراف به ساخت فیلم می‌پرداختند. در سایر کشورها هم کارگردان‌ها مشغول کشف زبان سینما بودند که می‌توان به جیمز ویلیامسن[۴] و جی اسمیت[۵] اشاره کرد که هر دو از عکاسان مکتب برایتون بودند. مهم‌ترین دستاورد فیلمسازان این مکتب، معرفی جغرافیا و سپس پیش‌برد داستان به‌وسیلهٔ تقطیع نما در همان جغرافیا بود که به دراماتیک کردن داستان کمک می‌کرد. این کارگردان‌ها برخلاف سایر فیلمسازان که حوادث را در یک نمای ثابت (مدیوم شات) روایت می‌کردند، با تغییر محل دوربین، اندازهٔ نماهای مختلف را به کار بردند و شکل تئاتری فیلم‌ها را به‌سوی زبان سینمایی شکستند. همچنین فیلمسازان این مکتب با استفاده از جسم واسطه (تلسکوپ و ذره‌بین) فیلم‌هایی با سوژهٔ چشم‌چرانی ساختند که بعدها همین ایدهٔ چشم‌چرانی بر کارگردان‌ها مختلفی از جمله هیچکاک تأثیر پررنگی گذاشت که خاستگاه انگلیسی داشت و تبدیل به یکی از نظریات در باب ذات سینما شد.

در فاصلهٔ سال‌هایی که فرنسوی‌ها بازار جهانی فیلم را تسخیر می‌کردند و انگلیسی‌ها نیز تلاش‌های موفق اما اندکی داشتند که پس از مدتی تسلیم گروه اول شدند، در آمریکا خبر چندانی از فعالیت جهانگیر سینمایی نبود. به واقع آمریکایی‌ها در سال‌های نخستین تاریخ سینما، زمان خود را صرف جنگ تجاری بر سر حق امتیاز استفاده از دستگاه‌های سینماتوگراف می‌کردند و عمده فعالیت آنها معطوف به پخش فیلم‌های خارجی یا ساخت آثار پیش‌پا افتاده می‌شد که این تأخیر را می‌توان حاصل شکایات متعدد ادیسون از سایر

۱. The Voyage of the Bourrichon Family

۲. Pathé

۳. Gaumont

٤. James Williamson

٥. George Albert Smith

شرکت‌ها بر سر حق استفاده از دستگاه ویتاسکوپ[۱] دانست. پس از چندی با شکست ادیسون در راستای انحصار بازار سینما در آمریکا، شرکت‌های آمریکایی مانند موتوسکوپ و بیوگراف[۲] و آمریکن ویتاگراف[۳] شروع به پیشرفت در فیلمسازی کردند. در مقابل ادیسون نیز کار خود را گسترش داد. در این زمان ادیسون برگ برنده‌ای به نام پورتر[۴] را در اختیار داشت که با مطالعهٔ فیلم‌های اروپایی، به‌خصوص آثار ملی‌یس شروع به تقلید فنون کار آنها کرد و از این طریق توانست چند فیلم قابل‌قبول بسازد. از جمله *زندگی آتش‌نشان*[۵] و *کلبهٔ عموتوم*[۶] (۱۹۰۳) اما مهم‌ترین اثر وی *سرقت بزرگ قطار*[۷] در همین سال بود که در آن نخستین نمونهٔ تدوین موازی به‌کاررفته است.

سال‌های ابتدایی قرن بیستم دوران طلایی شرکت‌های پاته و گومون بود. در این سال‌ها شرکت پاته با ساخت دوربین و پروژکتور و فیلم توانسته بود بخش عمده‌ای از بازار جهان را به دست گیرد. عمدهٔ فیلم‌های این دوره را آثار کمدی، تاریخی و خبری تشکیل می‌دادند و چهره‌هایی مانند لندر[۸] و فویاد[۹] کارگردانان شاخص آن هستند. به موازات فرانسه، ایتالیایی‌ها نیز از سال ۱۹۰۵ شروع به کار و با تأسیس چند شرکت تولید فیلم را آغاز کردند.

در سال ۱۹۰۸ اتفاق مهم در سینما تأسیس شرکت Le Film d'art بر این پدیدهٔ نوپا بود که اختلافات بسیاری بر سر هنر بودن یا نبودن آن جریان داشت، تأثیر قابل‌ملاحظه‌ای بر فرم فیلمسازی گذاشت.

---

۱. Vitascope

۲. Mutoscope and Biograph Company

۳. American Vitagraph

۴. Edwin S. Porter

۵. Life of an American Fireman

۶. Uncle Tom's Cabin

۷. The Great Train Robbery

۸. Max Linder

۹. Louis Feuillade

شرکت فیلم دِ آرت که در سال ۱۹۰۸ تأسیس شد، همانطور که از نامش پیداست، خود را با سلیقهٔ نخبه‌تری شناساند. یکی از نخستین تلاش‌های این شرکت فیلمی بود به نام *سوءقصد به جان دوک گیز*[۱] (۱۹۰۸، شارل لوبارگی[۲] و آلبر لمبر[۳]). این فیلم با استفاده از ستارگان صحنهٔ نمایش، فیلمنامه‌ای از نمایشنامه‌نویسی مشهور و موسیقی متنی که آهنگساز کلاسیک کامی سن‌سان[۴] تصنیف کرده بود، داستان واقعه‌ای مشهور از تاریخ فرانسه را باز می‌گفت. فیلم در سطح وسیع به نمایش درآمد و در ایالات‌متحده هم با موفقیت روی پرده رفت. *سوءقصد به جان دوک گیز* و فیلم‌های مشابه به تصور معینی دامن زدند، در این زمینه که فیلم هنری چگونه چیزی باید باشد. (بوردول وتامسن: ۵۳)



تصویر۲ – ۲ سوءقصد به جان دوک گیز

۱. The Assassination of the Duke of Guise

۲. Charles le Bargy

۳. Albert Lambert

۴. Camille Saint-Saëns

متعاقب ساخت *سوءقصد به جان دوک گیز*، ایتالیایی‌ها نیز که از سال ۱۹۰۵ مشغول کار بودند، فیلم *آخرین روزهای پمپی*[۱] (۱۹۰۸) را ساختند که مقدمهٔ سنت فیلمسازی تاریخی- حماسی بود. فیلم هنری همان‌گونه که در فرانسه ریشه‌های تئاتری داشت، در ایتالیا نیز از فرم اپراهای شکوهمند گرته‌برداری کرد. ایتالیایی‌ها با فرمول فیلم‌های حماسی خود به سرعت توانستند رقیبی جدی برای شرکت‌های آمریکایی و فرنسوی شوند که عمدهٔ بازار جهانی در اختیارشان بود. همزمان با پیشرفت فرانسه و ایتالیا، شرکت‌های فیلمسازی هالیوودی نیز در حال گسترش بودند. آنها که با تماشای فیلم‌های فرنسوی و تجربیات خود مشغول تثبیت یک سری قواعد فیلمسازی از جمله ستاره‌سازی، فیلمنامه‌نویسی داستانی، استاندارد تدوین و میزانسن بودند، درصدد تثبیت حضور و مواجههٔ تماشاگران با فرمول‌های منظم و در نتیجهٔ آن، درک فیلم‌ها آسان شود و این‌گونه تضمینی برای استقبال از فیلم و بازگشت سرمایه فراهم گردد.

یکی از کارگردان‌هایی که فیلم‌های وی تأثیر مهمی در شکل‌گیری قواعد سینمای آمریکا و جهان داشت، دیوید وارک گریفیث[۲] بود. او که کار خود را به‌عنوان بازیگر شروع کرد، به تدریج مقام فیلمسازی را کسب کرد و توانست خلاقیت‌های خود را به نمایش بگذارد. نخستین فیلم گریفیث ماجراهای دالی[۳] بود که در سال ۱۹۰۸ برای کمپانی بیوگراف ساخت. پس از موفقیت این فیلم، گریفیث فرصت ادامهٔ کار برای بیوگراف را پیدا کرد و فیلم‌هایش پی‌درپی ساخته می‌شد. گریفیث برخلاف آنچه شایع است، ابداع‌کنندهٔ فنون مختلف سینمایی نبود.

> در اواخر سال ۱۹۱۳، زمانی که گریفیث بیوگراف را ترک کرده بود، طی یک آگهی مطبوعاتی اعلام کرد که کلوزآپ، در هم برش‌زدن، فیدآوت و بازی زیرپوستی را ابداع کرده است. نخستین تاریخ‌نگاران

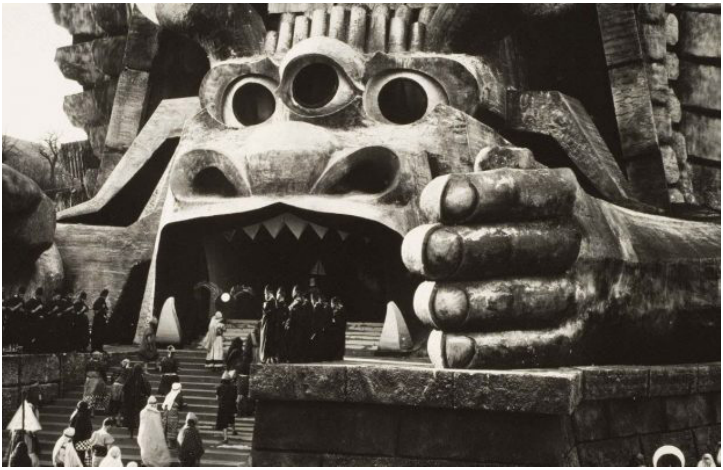
---

۱. The Last Days of Pompeii

۲. David Wark Griffith

۳. The Adventures of Dollie

سینما هم که امکان دیدن بسیاری از فیلم‌های پیش از سال ۱۹۱۳ را نداشتند، حرف‌های گریفیث را تمام و کمال باور کردند و او شد پدر سینما، اما پژوهش‌های جدیدتر به خصوص از کنفرنس سال ۱۹۷۸ برایتون به این سو، تعداد زیادی از فیلم‌های دیگر را در معرض دید قرار داده و تاریخ‌نگاران سینما متوجه شده‌اند که فیلمسازان پرشماری همزمان فنون سینمایی مشابهی را کشف کرده‌اند، در نتیجه اهمیت گریفیث در این نکته خلاصه‌شده که توانسته است این فنون را به شیوهٔ متهورانه‌ای باهم ترکیب کند. (همان: ۷۷ـ۷۸)



تصویر ۳ – ۲ کابیریا

به هر صورت گریفیث در آن دوران توانست با شجاعت خود، جایگاه مهم‌ترین فیلمساز آمریکا را کسب کند، شهرتی که البته با بزرگ‌نمایی مختص آمریکایی‌ها همراه است. وی با تولید صدها فیلم، جزو کارگردان‌های پرکار و با سابقهٔ هالیوود بود، اما این پشتوانه مانع از آن نشد که با صاحبان استودیوی بیوگراف (استودیویی که بین ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۳ در آن مشغول به کار بود) به اختلاف برنخورد. تلاش مدیران این استودیو برای کنترل گریفیث منجر به

جدایی او و حرکت به سمت فیلمسازی مستقل شد. اولین تجربهٔ مستقل گریفیث، معروف‌ترین و البته جدل‌آمیزترین فیلم وی یعنی *تولد یک ملت*[۱] (۱۹۱۵) شد. گریفیث در این فیلم تلاش کرد بی‌اعتنا به قواعد استودیوها، ایده‌های خود را به عمل درآورد. *تولد یک ملت* نه تنها در زمان خود، بلکه امروز نیز فیلم جسورانه‌ای به‌حساب می‌آید. در دورانی که تماشاگران عادت به تماشای فیلم‌هایی با حداکثر زمان سی دقیقه داشتند، فیلم ایتالیایی *کابیریا*[۲] (۱۹۱۴) هم با دو ساعت و نیم زمان، اتفاق خارق‌العاده‌ای بود. به نظر می‌آید تماشای این فیلم و موفقیت آن، گریفیث را به شدت تحت تأثیر قرار داده‌است. تا جایی که او شجاعت ساخت آثار بلندتر از فرم هالیوود را پیدا کرد. *جودیث بتولیایی*[۳] (۱۹۱۴) اولین گام در این راه بود که مدت زمانی معادل (۴ حلقه) شصت دقیقه داشت. گریفیث پس از *جودیث بتولیایی* چند فیلم دیگر با همین تعداد حلقه (۳ تا ۷) ساخت، اما مقارن با ساخت این آثار، در حال آماده شدن برای عظیم‌ترین فیلم خود، هالیوود و جهان تا به آن دوران بود. *تولد یک ملت* با ۱۲ حلقه، حدود ۱۹۰ دقیقه، انقلابی متهورانه در سینما به‌حساب می‌آمد. غیر از مدت زمان بلند فیلم، استفادهٔ گریفیث از تدوین پویا، قاب‌بندی‌های خلاقانه، میزانسن دینامیک و تصویربرداری جسورانه سبب شد تا این فیلم، اثری متفاوت از شکل رایج در آن دوران باشد. همچنین شیوهٔ تأمین مالی *تولد یک ملت* که از منابع مختلف به صورت مستقل توسط گریفیث صورت گرفت، این فیلم را متمایز از آثار استودیویی هالیوود در آن دوران می‌کند، فیلم بعدی گریفیث، عبور از خود به‌سوی شکوه بیشتر بود. *تعصب*[۴] (۱۹۱۶) با زمانی حدود ۲۰۰ دقیقه، از اثر قبلی وی بلندتر بود. از سوی دیگر پیوند بر مبنای تم مشترک (تعصب) بین چهار دورهٔ تاریخی، بدون توجه به ترتیب زمانی، استفاده از موتیف تکرارشوندهٔ سمبلیک، تدوین گرافیکی و دکورسازی عظیم و واقع‌نما، *تعصب* را به اثری مهم‌تر از *تولد یک ملت* تبدیل می‌کند. نکتهٔ قابل توجه این است که آثار شاخص گریفیث از چند وجه با تعریف فیلم‌های

---

۱. The Birth of a Nation

۲. Cabiria

۳. Judith of Bethulia

۴. Intolerance

تجربی مشابهت دارد. یک) تأمین مالی مستقل و عدم وابستگی به سیستم تولید. دو) شکستن قواعد رایج فیلمسازی دوران مربوط. سه) ابداع روش‌هایی که تا پیش از آن مورد استفاده قرار نگرفته است. طرفه این که چنین رگه‌های عمیقی از فیلمسازی تجربی، در آثار کارگردانی مشاهده می‌شود که تا پیش از این آثار، حدود چهارصد فیلم برای سیستم تولید استودیویی ساخته بود. *تعصب* علی‌رغم عظمتش نتوانست به‌اندازهٔ *تولد یک ملت* اقبال عمومی را جلب کند و شاید ترس از شکست، گریفیث را از برداشتن گام‌های بلندتر برحذر داشت، اما این امر مانع از خلاقیت وی نشد.



تصویر ۴ ـ ۲ تولد یک ملت

تعصب به اندازهٔ *تولد یک ملت* موفق نبود و فیلم‌های بعدی گریفیث در دههٔ ۱۹۱۰ کمتر تجربی بودند. گریفیث برای فیلمبرداری صحنه‌های *قلب‌های دنیا*[۱] (۱۹۱۸) که ماجراهایش در دهکدهٔ فرنسوی در زمان

۱. Hearts of the World

جنگ جهانی اول می‌گذشت، به محل واقعی ماجرا رفت. او در فیلم‌های داستانی *عشقی در دره‌ای شاد*[۱] و *سوزی خوش قلب*[۲] (۱۹۱۹) به عشق‌های روستایی دل‌نشین پرداخت و درامی به نام *شکوفه‌های پژمرده*[۳] (۱۹۱۹) ساخت که در آن از فیلمبرداری غبارآلود Soft focus استفاده کرد. (همان: ۱۰۴)

اما گریفیث با وجود بازگشت به قواعد رایج تولید، دست از تجربه‌گرایی نمی‌دارد.

همزمان با سال‌های فیلمسازی گریفیث، استودیوها نیز با ستارگان نوظهور خود در حال تولید آثاری بودند که پایه‌گذار ژانرهای سینمایی شد. در این سال‌ها جان فورد[۴]، چارلی چاپلین[۵]، هرولد لوید[۶] و باستر کیتون[۷] از جمله هنرمندانی بودند که در هالیوود مشغول به کار شده و هرکدام از آنان در اندک زمانی به ستون‌های هالیوود تبدیل شدند. این ستارگان با تمرکز بر روی گونهٔ تخصصی از فرم و تکرار آن (فورد در ژانر وسترن، چاپلین در کمدی رفتار، لوید و کیتون در کمدی اسلپ‌استیک) توانستند جایگاه خود را به‌عنوان ستارهٔ آن گونه از فیلمسازی تثبیت کنند. این شیوه از کار که آن را می‌توان گام‌های آغازین نظام ژانری به‌حساب آورد، سبب شد تا جریان اصلی[۸] فیلمسازی بیش از پیش تقویت شود.

فیلم‌های Mainstream به‌گونه‌ای از سینما اطلاق می‌شود که در آن فرایند تولید ـ توزیع ـ نمایش در خدمت جذب عظیم مخاطب است. اکثر آثار تولیدی

---

۱. A Romance of Happy Valley

۲. True Heart Susie

۳. Broken Blossoms

۴. John Ford

۵. Charlie Chaplin

۶. Harold Lloyd

۷. Buster Keaton

۸. Mainstream

در جریان اصلی فیلم‌های داستانی[۱] و بلند[۲] دارای روایت استاندارد[۳] است. آنچه در جریان اصلی نقش محوری ایفا می‌کند، اقتصاد سینما است. به این معنی که فیلم کالایی است برای فروش، در نتیجه باید بهترین سازوکار جهت تولید آن به کار گرفته شود تا محصول نهایی بالاترین سود ممکن را حاصل کند. این شیوه از تولید در دهۀ ابتدایی قرن بیستم با گسترش سینما آغاز شد و نخستین گام‌های آن، تثبیت برخی قواعد فیلمسازی بود که پیش‌تر ذکر شد. در ابتدای دهۀ ۱۹۱۰، شرکت‌های آمریکایی شروع به ادغام عمودی (تولید- توزیع) کردند تا بدین وسیله تسلط خود را بر بازار افزایش دهند. این تسلط امکان سرمایه‌گذاری بیشتر را فراهم آورد و استودیوهای بزرگ در اطراف لس‌آنجلس ساخته شد که زیربنای هالیوود آینده بود. با این وجود آمریکایی‌ها هنوز رقبای سرسخت اروپایی را برابر خود داشتند. البته این مشکل با وقوع جنگ جهانی دوم حل شد. جنگ که بخش زیادی از صنایع فیلمسازی اروپایی‌ها را نابود کرده بود، بازار را در اختیار آمریکا قرار دادند تا این امر سبب گسترش و تثبیت هالیوود شود. هالیوود برای آنکه به نیاز روزافزون پاسخ دهد، شیوۀ تیلوریسم را پیش گرفت.

> بارها از استودیوهای هالیوود به عنوان کارخانه نام‌برده شده است. این کارخانه رشته‌ای از فیلم‌های همانند بیرون می‌داد، فیلم‌هایی که گویی روی خط تولید تهیه شده‌اند...کار فیلمسازی به طور فزاینده بین کارکنان متخصص تقسیم می‌شد. مثلاً استودیوها بخش فیلمنامه داشتند و نویسندگان که در زمینۀ طرح و توطئۀ کلی، دیالوگ‌نویسی یا میان نوشته‌ها تخصص داشتند، همه روی فیلمنامۀ واحدی کار می‌کردند. فیلمنامه‌ای که در مرحلۀ فیلمبرداری مورداستفاده قرار می‌گرفت، فیلمنامۀ تداومی[٤] بود که ماجراهای فیلم در آن به تعدادی نمای منفرد شماره‌گذاری و خردشده بود. این

---

۱. Fiction

۲. Feature

۳. Narritive

٤. continuity

فیلمنامه به تهیه‌کننده امکان می‌داد تخمین بزند فلان فیلم معین چقدر هزینه برمی‌دارد. (همان:۹۹)

این شیوۀ تولید، از یک سو کنترل صاحبان سرمایه را بر تولید فیلم قدرت می‌داد و از سوی دیگر بازخورد بازار را بر نوع فیلم‌ها مؤثر می‌ساخت، اقدامی که از ارکان ژانری شدن سینما بود.

البته نباید فراموش کرد ریشه‌های ژانر و فیلمسازی جریان اصلی، با فیلمسازی در اروپای پیش از جنگ یا دقیق‌تر بگوییم فرانسه و آلمان بی‌ارتباط نبود. در فرانسه مکس لندر[1] و لویی فویاد با ساخت مجموعه‌ای از فیلم‌های کمدی و جنایی مشابه، از آغازگران شیوۀ فیلمسازی تخصصی بودند. تأثیر لندر چنان عمیق بود که باعث شکل‌گیری سنت شخصیت آیکونیک در کمدی شد و بعدتر سه کمدین مهم هالیوود (چاپلین، لوید، کیتون) تحت‌تأثیر لندر، شخصیت آیکونیک خود را به وجود آوردند. فویاد نیز با ساخت سریال‌های *فانتوماس*[2]، *ومپایرس*[3]، *ژودکس*[4] و.... شیوۀ فیلم‌های دنباله‌دار را پایه گذاشت که بعدها هالیوود با الگوبرداری از آن، فیلم‌های دنباله‌دار را به وجود آورد که مجموعه فیلم‌های *فلش گوردن*[5] از نمونه‌های آغازین است.

در ایتالیا بازخورد مثبت و فروش فیلم‌های عظیم چنان بود که بیشتر توش و توان سینما صرف ساخت آن آثار می‌شد. این موضوع مقدمه‌ای بر فیلم‌های تاریخی عظیمی شد که هالیوود در سال‌های بعد تهیه کرد. علاوه بر اینکه ژانر تاریخی- حماسی را نیز پایه‌گذاشت. البته نباید غافل شد که در ایتالیا، بدیل فیلم‌های تاریخی- حماسی نیز با عنوان آثار وریستی به وجود آمد که ریشه در ادبیات وریسم[6] داشت و تلاش می‌کرد زندگی مردمان عادی را به نمایش

---

١. Max Linder

٢. Fantômas

٣. Les Vampires

٤. Judex

٥. Flash Gordon

٦. Verismo واقعگرایی محض

بگذارد. آثاری مانند *گم‌شده در تاریکی*[۱] (۱۹۱۴) و *ترز راکن*[۲] (۱۹۱۵) از همین دست فیلم‌ها هستند که توسط نینو مارتولیو[۳] ساخته شد، اما در برابر جریان مسلط آن روزگار سینمای ایتالیا امکان بروز نیافتند. با این‌حال بعدها بر مکتب نئورئالیسم تأثیر جدی نهادند.

سایر کشورهای اروپایی نیز در سال‌های پیش از جنگ، تلاش‌هایی جهت کسب جایگاه در صنعت فیلمسازی داشتند که جز بارقه‌هایی کوچک نبود. آن هم مانند نوآوری‌های فیلم‌های کمپانی نوردیسک[۴]، توسط آمریکایی‌ها و در جهت گسترش امکانات فیلمسازی تقلید می‌شد.

پس از پایان جنگ جهانی اول، زمانی که اروپایی‌ها دست از کشتار یکدیگر برداشته و به کشورهای‌شان بازگشتند، با فقر، ویرانی و بحران حاصل از خرابی‌های جنگ روبه‌رو شدند. صنعت سینمای اروپا نیز که در دوران جنگ لطمات شدیدی خورده بود، در عمل توان رقابت با هالیوود را نداشت. در حالی که به نظر می‌آمد دیر یا زود فیلم‌های آمریکایی تمامی بازار اروپا را تسخیر خواهند کرد، چند جنبش فیلمسازی در فرانسه، آلمان و شوروی سر برآورد که توانستند برای مدتی فیلم‌های هالیوودی را پس برانند. جالب اینکه دلیل ظهور این جنبش‌ها تا حد زیادی به عامل مشکلات اقتصادی و ضعف فنی این سه کشور در رقابت با آمریکا مرتبط بود. درواقع طمع استودیوهای هالیوودی در قبضهٔ بازارها برای مدت زمانی هرچند کوتاه، به نفع سینمای این کشورها تمام شد. فارغ از این مسئله، آنچه دربارهٔ جنبش‌های امپرسیونیسم[۵]، اکسپرسیونیسم[۶]، دادائیسم[۷] و سورئالیسم[۸] اهمیت ویژه‌ای دارد، تأثیر

۱. Lost in the Dark

۲. Therese Raquin

۳. Nino Martoglio

۴. Nordisk Film

۵. Impressionism

۶. Expressionism

۷. Dadaïsme

۸. Surrealism

زیبایی‌شناختی آنها بر سینما و جایگاه چشمگیر به عنوان نخستین مکاتب فیلمسازی تجربی در تاریخ سینما است. در کنار این که چندین جنبش حاشیه‌ای نیز در این دوران به وجود آمد که به آنان نیز می‌پردازیم.

جنبش امپرسیونیسم

پس از امضای معاهدهٔ ورسای و پایین‌کشیدن پرچم مخاصمه، فرانسه با آنکه از شر جنگ خلاص شد، اما با بحران اقتصادی‌ـ اجتماعی شدیدی درگیر بود. رشد تورم، آشفتگی بازار، فقدان کسب‌وکارهای عظیم و صنعتی در نتیجهٔ بیکاری، به شکل عملی، در حال تغییردادن چهرهٔ فرانسه بود. تاریخ نشان داده است که جنگ پتانسیل بالایی برای ظهور طبقهٔ نوکیسه دارد و آنها از راه دلالی به ثروت رسیده‌اند؛ اتفاقی که در فرانسه نیز رخ داد. در این راه بخش‌هایی از طبقهٔ بورژوای فرانسه ناگهان ثروت و نفوذ خود را از دست داد و طبقهٔ نوظهوری که به لطف جنگ، ثروت یافت، فاقد سنت بورژوازی در زمینهٔ حمایت از هنر بود. این امر در کنار تأثیرات حاصل از جنگ بر روی نسلی که جهان را به‌سوی تکامل و روشنی می‌دید اما ناگاه با وحشت و بدویت جنگ روبه‌رو شد، سبب شد نوعی یأس و سیاه‌بینی در جامعهٔ فرانسه، به خصوص میان هنرمندان شیوع پیدا کند. از سوی دیگر فرانسه و به خصوص شهر پاریس، از دوران انقلاب کبیر یکی از مهم‌ترین مراکز گردهمایی هنرمندان و روشنفکران بود و در زمانه‌ای که هنر مدرن به‌مانند آتش‌فشان در حال فوران بود، طبیعی است که حضور همزمان ده‌ها هنرمند و متفکر کنار یکدیگر باعث ایجاد جنبش هنری گردد. اگرچه بحران اقتصادی، عقب‌ماندگی صنعتی و ناتوانی در رقابت برابر آمریکا و سایر کشورهای اروپایی در وجوه مختلف از جمله صنعت سینما، فرنسوی‌ها را می‌آزرد، اما همین مشکلات به نفع هنرمندان آوانگارد تمام شد. چه از لحاظ اقتصادی برای رقابت با هجوم فیلم‌های آمریکایی نیاز به آلترناتیوی وجود داشت که تماشاگران را در برابر انتخابی کاملاً متفاوت قرار دهد و هم از لحاظ فرهنگی برای فرنسوی‌ها سخت بود تا بپذیرند سلطهٔ فرهنگی و هنری آنان بر جهان در حال افول است و کشوری مانند آمریکا در حال پرکردن این

خلا است. در سال ۱۹۱۸، درست مصادف با پایان جنگ، فیلم *سمفونی دهم*[۱] (۱۹۱۸) آبل گانس[۲] به نمایش درآمد که سرآغازی بر جنبش امپرسیونیستی شد. این فیلم تمهیداتی را به کار می‌برد که بعدتر، از مهم‌ترین اجزای زیبایی‌شناسی بصری امپرسیونیست‌ها شد. تمهیداتی مانند سوپرایمپوز، قاب دور لنز، استفاده از اشیای سمبولیک (ماسک، مجسمه)، توجه به روان‌شناسی شخصیت‌ها و زبان شاعرانه در میان‌نویس. *سمفونی دهم* با وجود آنکه نخستین فیلم جنبش امپرسیونیستی به‌حساب می‌آید، اما تا حد زیادی به سنت روایت داستان وفادار است. در واقع فرم فیلم در خدمت روایت است، در حالی که به مرور زمان امپرسیونیست‌ها تا جای ممکن وابستگی خود را به داستان کم کردند. البته این بدان معنا نیست که یک‌سر، داستان از آثار آنان رخت بربست، اما چیزی که فیلم‌های هالیوودی بر مبنای آن ساخته می‌شدند (تداوم)، در نظر امپرسیونیست‌ها بی‌ارزش بود. البته این مخالفت تنها با آثار هالیوودی نبود، بلکه فیلمسازان فرنسوی نیز که براساس این شیوه (مانند فویاد) یا فرم فیلم‌های تئاتری کار می‌کردند هم، مورد ایراد امپرسیونیست‌ها بودند.

متعاقب فیلم *سمفونی دهم*، مارسل لربیه[۳] در سال ۱۹۱۹ فیلم *رز-فرنس*[۴] را ساخت که قدمی روبه‌جلو برای جنبش امپرسیونیسم بود. این فیلم به صورت استعاری، فرنسهٔ جنگ‌زده را تصویر می‌کند. اما چنان پیچیده است که به‌سختی می‌توان نمادگرایی آن را درک کرد. *رز-فرنس* به معنای واقعی نشان داد که امپرسیونیست‌ها دربارهٔ داستان و روایت چه می‌گویند. فارغ از داستان فیلم، لربیه جسارت بسیاری در فرم بصری به خرج داده است و بی‌هیچ تردیدی ایده‌های خود را به عمل درآورده. لربیه برای تأکید بر اهمیتِ بخشی از تصویر که مدنظرش است، به‌جای هدایت چشم از طریق عناصر میزانسن، قاب را اریب به دو بخش تقسیم می‌کند تا توجه معطوف بازیگر شود. سپس با ورود شخصیت دوم، بخش پوشیدهٔ قاب بازمی‌گردد. لربیه همچنین در تلاش

---

۱. The Tenth Symphony

۲. Abel Gance

۳. Marcel L'Herbier

۴. Rose-France

برای بیان وضعیت روانی شخصیت‌ها از برش مستقیم به تصاویر سمبلیک ابایی ندارد. علاوه بر اینکه در میان‌نویس‌ها نیز می‌کوشد احساسات شخصیت را تشریح کند. ناگفته نماند کیفیت شاعرانهٔ میان‌نویس‌ها، علی‌رغم تعداد زیاد آنها، به پیچیدگی فیلم افزوده است. از نکات جالب توجه دربارهٔ میان‌نویس‌ها، استفادهٔ لربیه از زمینه‌های مختلف است. به طور مثال در جایی که میان‌نویس شخصیت زن را توصیف می‌کند، نوشته‌ها بر روی زمینهٔ یک نقاشی قرار دارند که زن را میان گل‌های رز نشان می‌دهد. گرچه فیلم لربیه اثری به شدت نوآور و خلاقانه است، اما درزمان خود چندان مورد استقبال قرار نگرفت و نتوانست جایگاه حقیقی‌اش را بیابد. شکست لربیه باعث توقف او نشد و طی سال‌های بعد، تا زمان پایان یافتن جنبش امپرسیونیسم، وی از مهم‌ترین و پرکارترین کارگردان‌ها جنبش بود.

به دنبال گانس و لربیه، لویی دلوک[۱] منتقد و نویسنده که از سال ۱۹۲۰ با نشریات سینمایی و نوشته‌هایش به معرفی و گسترش جنبش کمک می‌کرد، دست به ساخت فیلم *تب*[۲] (۱۹۲۱) زد. دلوک برخلاف گانس و لربیه که از سوی پاته و گومون تأمین مالی می‌شدند، به صورت مستقل هزینهٔ ساخت فیلم‌هایش را می‌پرداخت. دلوک یک سال پس از *تب*، فیلم *زنی از هیچ کجا*[۳] (۱۹۲۲) را ساخت که جزو شاهکارهای جنبش امپرسیونیستی به‌حساب می‌آید.

جلب توجه منتقدان به جنبش و استقبال نسبی از این فیلم‌ها، راه ساخت آثار بعدی را فراهم کرد، به‌گونه‌ای که در سال ۱۹۲۳ حدود نه فیلم امپرسیونیستی ساخته شد. در حالی که حد فاصل سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۳، هشت فیلم امپرسیونیستی ساخته‌شده بود. در این سال آبل گانس که به جرات می‌توان ادعا کرد همان نقشی را برای جنبش امپرسیونیستی ایفا کرد که ناپلئون برای

---

۱. Louis Delluc

۲. Fièvre

۳. La Femme de nulle part

فرانسه داشت، فیلم چرخ[۱] (۱۹۲۳) را می‌سازد که داستان مأمور راه‌آهنی بود که عاشق دخترخوانده‌اش می‌شود، در حالی که پسر مأمور نیز عاشق دختر است. چرخ فارغ از داستان رمانتیکش، از لحاظ فرم اهمیت بسیار ویژه‌ای در تاریخ سینما دارد. گانس در این فیلم با استفاده از تدوین سریع، احساس حرکت، اضطراب و خشونت را القا می‌کند. همچنین استفاده از نمای تک‌فریم در این فیلم، نخستین نمونه در تاریخ سینما است. تأثیر این فیلم را می‌توان در سال‌های بعد روی آیزنشتاین و والتر روتمان[۲] مشاهده کرد. همچنین این شیوهٔ به کارگیری تدوین برای بیان سینمایی، راهگشای مسیر تازه‌ای در برابر امپرسیونیست‌ها شد. اهمیت این فیلم در تاریخ سینما به حدی است که ژان کوکتو[۳] دربارهٔ آن می‌گوید «سینما به قبل و بعد از چرخ تقسیم می‌شود، همان‌گونه که نقاشی به قبل و بعد از پیکاسو[۴] تقسیم می‌شود».

گانس چند سال بعد مشغول کار بر روی فیلم *ناپلئون*[۵] (۱۹۲۷) بود که عظیم‌ترین اثر او و سینمای فرانسه تا آن زمان به‌حساب می‌آمد. این فیلم که به دلیل نوع خاص نگاه به شخصیت ناپلئون بناپارت با نام *ناپلئون به روایت گانس*[۶] نام‌گذاری شد، سرشار از ابداعات بود. گانس در این فیلم به اشکال مختلف از نمای نقطه‌نظر[۷] استفاده می‌کند و حتی در جایی برای نمایش نماهای نقطه نظر گلوله‌های برقی، دوربین را به هوا پرتاب کرده است. از سوی دیگر شیوهٔ دوربین روی دست، بارها در این فیلم برای خلق تأثیر موردنظر گانس استفاده شده‌است. سندی مبنی بر آن وجود ندارد که نسخهٔ نهایی فیلم تا چه میزان منطبق با خواسته‌های گانس بوده، اما بلندترین نسخهٔ به نمایش درآمده از فیلم، مدت زمان شش ساعته را داشته است. یکی از جالب‌ترین ابتکارات گانس

---

۱. The Wheel

۲. Walter Ruttmann

۳. Jean Cocteau

۴. Pablo Picasso

۵. Napoléon

۶. Napoléon vu par Abel Gance

۷. Point of View – P.O.V.

در این فیلم، شیوهٔ سه‌پرده‌ای است. به این صورت که در یک سکانس، سه دوربین پلان‌های متفاوتی را ضبط کرده و سپس در سالن سینما به وسیلهٔ سه دستگاه پخش، بر روی سه پرده در کنار هم به نمایش درمی‌آید که شیوهٔ تریپتیک[۱] نامیده می‌شود. در یکی از این صحنه‌ها پرده‌های چپ و راست در حال نمایش حرکت لشکریان هستند و پردهٔ وسط تصویر ناپلئون در برابر نقشهٔ ایتالیا را نمایش می‌دهد. سخت می‌توان تصور کرد گانس چه شکوهی را برابر چشمان تماشاگران عرضه کرده است.

نباید فراموش کرد این فیلم متعلق به سال ۱۹۲۷ است. زمانی که بسیاری از مردم جهان هنوز با ابتدایی‌ترین شکل تصویر متحرک برخورد نکرده بودند. سرانجام گانس به مانند گریفیث، پس از باشکوه‌ترین اثر خود دچار افول شد و تحت‌فشار و نظارت سرمایه‌گذاران هیچ‌گاه نتوانست پروژهٔ ناپلئون را آن‌گونه به سرانجام برساند که می‌خواست.



تصویر ۵ ـ ۲ ناپلئون

---

۱. Triptyque

کارگردان‌های دیگر سینمای امپرسیونیستی از قبیل مارسل لربیه، ژاک فدر[۱]، ژرمن دولاک[۲]، ژان اپستاین[۳]، دمیتری کیرسانف[۴]، ژاک کاتلن[۵]، ژان رنوار[۶] و... آثار ارزشمندی را خلق کردند که هرکدام از فیلم‌های مهم و شاخص سینمای تجربی بود.

فتوژنی

فتوژنی[۷] اصطلاحی بود که امپرسیونیست‌ها بر آن تمرکز ویژه داشتند و بسیار در نوشته‌های‌شان بر آن تأکید می‌کردند. مفهوم فتوژنی را به زبان ساده می‌توان نمایش وجه سوبژکتیو شی عکاسی‌شده نامید. درواقع دوربین فیلمبرداری با ثبت عکس از سوژه، آن را از واقعیت ملموس خود جدا کرده و به هستی جدیدی درمی‌آورد که متمایز از جسمیت اولیه شده‌است. دراین‌باره کیرسانف می‌گوید

> هر چیزی که در این جهان هستی دارد، بر پردهٔ سینما هستی دیگری را می‌شناسد. (کیرسانف: ۱۹۲۶، ۱۰)

این اشارهٔ نشان می‌دهد که سینما نه برای نمایش آنچه هست، بلکه برای نمایش هستی دیگر نزد امپرسیونیست‌ها کارکرد داشت.

اهمیت مفهوم فتوژنی غیر از وجه زیبایی‌شناسانه، جایگاهی است که به‌عنوان اولین نظریهٔ مرتبط با فیلم تجربی را داراست. به واقع یکی از نکات درخشان

---

۱. Jacques Feyder

۲. Germaine Dulac

۳. Jean Epstein

٤. Dimitri Kirsanoff

٥. Jaque Catelain

٦. Jean Renoir

۷. Photogénie

جنبش امپرسیونیستم فعالیت نوشتاری اعضای آن بود. به عنوان مثال ریچیوتو کانودو[1] از نخستین نظریه‌پردازان تاریخ سینما جزو حامیان جنبش امپرسیونیستی بود که نوشته‌هایش به درک هرچه بیشتر آثار امپرسیونیستی و گسترش زیبایی‌شناسی سینما کمک کرد.

پایان امپرسیونیسم

پایان دهۀ ۱۹۲۰، فیلمسازان امپرسیونیست آن انسجام و شوق پیشین را نداشتند که شاید از عوامل مهم آن بتوان به مرگ ریچیوتو کانودو در ۱۹۲۳ و لویی دلوک در ۱۹۲۴ اشاره کرد که مهم‌ترین پشتوانه‌های فکری امپرسیونیسم بودند. از سوی دیگر شکست فیلم *ناپلئون* و ناتوانی فیلم‌های امپرسیونیستی در جذب تماشاگر گسترده به اضافۀ ورود صدا و گران‌شدن هزینۀ فیلمسازی باعث شد عرصه بر فیلمسازان امپرسیونیست تنگ شود، لربیه دربارۀ این اتفاق می‌گوید:

> وقتی صدا پیدا شد، شرایط کار در صنعت سینما برای کارگردانی مانند من بسیار سخت شد. در دورۀ سینمای ناطق به دلایل اقتصادی حتی تصور ساختن فیلم‌هایی شبیه آنهایی که ما در دورۀ صامت ساخته بودیم، حتی به خرج مؤلف منتفی بود. آدم ناچار بود به مقدار معتنابهی خود را سانسور کند. حتی در مورد خودم، ناچار تن به گونه‌هایی از سینما بدهد که پیش‌تر با تحقیر از آنها سخن گفته بود. ناگهان در منگنه قرارگرفته بودیم که به خاطر حضور کلام در فیلم‌ها، صاف و ساده به تولید تکه‌های بسته‌بندی‌شدۀ تئاتری بپردازیم. (فیچی: ۱۹۶۸)

فیلمسازان جنبش به مرور جذب سینمای تجاری شدند و در پایان سال ۱۹۲۹، در عمل جنبش امپرسیونیستی خاموش شد. با این وجود تأثیر و

---

۱. Ricciotto Canudo

میراث این جنبش بر سینمای دوران خود و پس از آن انکارناپذیر است. به واقع سورئالیسم، دادائیسم، مکتب مونتاژ شوروی و موج نوی فرانسه مستقیم و غیرمستقیم تحت تأثیر جنبش امپرسیونیستی قرار داشتند.

جنبش امپرسیونیستی به غیر از زیبایی‌شناسی، باعث گسترش سینما از لحاظ نظریه نیز شد. همچنین نخستین cine-club جهان به نام کلوپ دوست‌داران هنر هفتم که به صورت اختصاصی فیلم‌های تجربی پخش می‌کرد، توسط کانودو پیرامون این جنبش شکل گرفت. از سوی دیگرِ جنبش امپرسیونیستی نخستین آثاری را به وجود آورد که به شکل کاملاً جدی، وضعیت زنان را مورد توجه قرار می‌داد و به موقعیت آنان در جامعه می‌پرداخت. حقیقت امر این است که در آثار امپرسیونیست‌ها، زنان نه ابژه‌هایی در خدمت ایدهٔ مردسالارانهٔ آمریکایی (زن پاکدامن و معصوم) یا اروپایی (زن شهرآشوب و اغواگر)، بلکه خود سوژه‌هایی فعال و در تضاد با فرهنگ رایج مردانهٔ جامعهٔ هستند. مشهورترین شاهد این ادعا *خانم بودهٔ خندان*[۱] (۱۹۲۳) است که ایده‌های فمینیستی در آن به وضوح قابل‌مشاهده است.

خانم بودهٔ خندان

خانم بودهٔ خندان اثر ژرمن دولاک براساس نمایشنامهٔ آندره اَبی[۲] و دنیز اَمیل[۳] ساخته‌شده است که در آن زمان، اثری محبوب بر صحنهٔ تئاتر بود. با وجود آنکه مبنای اقتباس فیلم اثری داستانی است، اما اگر قرار باشد داستان آن را به گونهٔ مرسوم فیلم‌های کلاسیک روایت کنیم، دچار مشکل می‌شویم که این امر به ویژگی فیلم‌های امپرسیونیستی بازمی‌گردد. در *خانم بودهٔ خندان*، دولاک تمام توان خود را به کار بسته تا با نمایش فضای روانی یک زن، نقب به مفاهیم مرتبط با امر زنانه و روان‌شناسانهٔ آن

۱. The Smiling Madame Beudet

۲. André Obey

۳. Denys Amiel

بزند. دولاک برای نیل به این هدف، از تمام امکانات بیانی تصویر استفاده می‌کند. دولاک از آغاز با معرفی جغرافیای خارجی اطراف خانم بوده، سپس فضای درونی خانهٔ او، انزوای شخصیت از محیط اجتماعی را نمایش می‌دهد. انزوایی که می‌توان تم اصلی فیلم دانست و با پیشرفت فیلم بیش از پیش نمایان می‌شود.

خانم بوده زنی است که نشانه‌هایی از فرهیختگی طبقهٔ بورژوا را دارد. پیانو می‌نوازد، کتاب و مجلهٔ سبک زندگی می‌خواند و در عین‌حال شمایلی غم‌زده مانند روشنفکران رمانتیک دارد. در قیاس با او، آقای بوده است که شباهت انکارناپذیری با طبقهٔ نوکیسه دارد که علی‌رغم نشانه‌های ثروت، فاقد آداب تربیت‌یافته است. خانم بوده که در یک ازدواج سنتی مجبور به زندگی با آقای بوده است و امکانی جهت رهایی ندارد، انتقام عقدهٔ حاصل از سرکوب جهان مردانه را از طریق رؤیابینی می‌گیرد. بارزترین نمونه لحظه‌ای است که بازیکن تنیس مجله، جسمیت رؤیایی یافته و به سراغ آقای بوده می‌رود تا او را از اتاق بیرون بیاندازد. بلافاصله پس از این رویا، خانم بوده که غرق لذت تجسم خواهش قدرت مردانه است، شروع به خندیدن می‌کند و همسرش در جواب، اسلحه‌ای از کشوی کارش بیرون می‌آورد و تهدید به خودکشی می‌کند. این اسلحه در طول فیلم تبدیل به عنصری کلیدی در روایت می‌شود که آقای بوده بارها از آن به عنوان تهدید استفاده می‌کند. درعین‌حال که نشان می‌دهد خالی است، کارکرد اسلحه غیر از اهمیتی که در پیش‌برد روایت دارد، حاوی وجه سمبلیک نرینگی است که در اختیار آقای بوده قرار دارد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که خالی بودن اسلحه به عنوان سمبل نرینگی به طور کامل درخور شخصیت آقای بوده است، چنان که او سعی می‌کند با تهدید اعمال خشونت به سیطرهٔ مردانه دست یابد، اما در عمل فاقد این قدرت است. همانطور که می‌بینیم او تهدید به خودکشی می‌کند، حال آنکه در خشونت مردسالارانهٔ دیگرکُشی (زن – رقیب) می‌تواند منجر به اثبات مردانگی شود. این ایده دربارهٔ آقای بوده را می‌توان در موقعیت‌های مختلف فیلم دید. آقای بوده هنگامی که از نمایش فاوست بازمی‌گردد، مجبور است روی مبل بخوابد

و در رویا پاهای زن بازیگر را می‌بیند که به وضوح، میلی فتیشیستی است. سپس زمانی که از خواب بیدار می‌شود، وحشیانه به‌سوی خانم بوده می‌رود، چه بسا به‌قصد رابطهٔ جنسی، اما به محض بیدار شدن، خانم بوده عقب می‌جهد. در سکانس دیگری که آقای بوده به همراه دوستش در اتاق به دنبال فاکتورها می‌گردد، در مواجهه با صفحهٔ نت همسرش شروع به تمسخر او در غیابش کرده و عروسکی را در تجسم زن کتک می‌زند. اما به محض آسیب‌دیدن عروسک، مانند کودکی دچار ترس و شرم می‌شود. این رفتار کودکانه در آقای بوده چنان پررنگ است که بعید به نظر می‌رسد دولاک بی قصد آن را شکل داده باشد. می‌توان ادعا کرد هدف دولاک تمسخر تفکر مردسالار به شکل عام و نمایش روان‌شناسانهٔ آقای بوده به طور خاص است.

آقای بوده اما به طور کامل منفعل نیست. او در غیبت همسرش با ستاندن دلخوشی (پیانو)، سبب محدود شدن خانم و انزوای بیشترش می‌شود و مانند سدی برابر خیال‌پردازی عاشقانهٔ همسرش قرار می‌گیرد و همین امر خانم بوده را به‌سوی تصاحب اسلحه سوق می‌دهد که تصاحب قدرت مردانه است. اما تردید وی در استفاده از اسلحه (علیه خود یا شوهرش) سبب می‌شود در لحظهٔ دراماتیک تا پای مرگ برود. خانم بوده برابر امکان مرگ شوهرش به وحشت می‌افتد و این سؤال را ایجاد می‌کند که آیا به راستی حاضر است تاوان رهایی را بپردازد؟ به نظر می‌آید پاسخ دولاک منفی است. درواقع دولاک خانم بوده را در قربانی‌بودن شریک می‌کند و این امر به ذهن متبادر می‌شود که شاید خانم در هراس خروج از انزوا، به ادامهٔ شرایط تن می‌دهد که پایان‌بندی فیلم نیز، زمانی دیده می‌شود که خانم بوده برای اولین بار از خانه خارج شده، اما میان دو مرد محصور است.

خانم بودهٔ خندان به سیاق فیلم‌های امپرسیونیستی سرشار از تمهیدات فرمی است که در طول فیلم به صورت معناداری مورد استفاده قرارگرفته است. در بخش اول فیلم شاهد تعداد زیاد برش اپتیک و تصویرگذاری مضاعف به‌قصد بیان ذهنیت خانم بوده هستیم که به مرور، در طول بخش دوم کاهش می‌یابد و فضاسازی میزانسن شدت می‌گیرد. در بخش

سوم عملاً خبری از تمهیدات افکتی نیست و فیلم به شکل آثار معمولی نزدیک می‌شود. اگر کمی شجاعانه به فیلم نگاه کنیم، سه بخش خانم بوده یادآور سه دوران جنبش امپرسیونیسم است (تمهیدات تصویری، تدوین، رویگردانی). یکی از نکات جالب توجه *خانم بودهٔ خندان*، ارجاع فرامتنی به امپرسیونیسم درون فیلم است. خانم بوده در ابتدای فیلم مشغول نواختن قطعه‌ای از دبوسی[۱] است که به قولی تنها آهنگساز مکتب امپرسیونیسم به‌حساب می‌آید و در ادامه شعر بودلر[۲] با عنوان La mort des Amants را می‌خواند که عقاید و آثارش بر امپرسیونیست‌های فیلمساز تأثیر جدی داشت.



تصویر ۶ – ۲ خانم بودهٔ خندان

۱. Claude Debussy

۲. Charles Baudelaire

سال‌شمار فیلم‌های جنبش امپرسیونیسم

۱۹۱۸: *سمفونی دهم* ـ آبل گانس

۱۹۱۹: *رز ـ فرنس* ـ مارسل لربیه. *متهم می‌کنم*[۱] ـ آبل گانس

۱۹۲۰: *مرد دریا*[۲] ـ مارسل لربیه

۱۹۲۱: *تب* ـ لوئی دلوک. *الدورادو*[۳] ـ مارسل لربیه

۱۹۲۲: *زنی از هیچ کجا* ـ لوئی دلوک

۱۹۲۳: *خانم بودهٔ خندان* ـ ژرمن دولاک. *چرخ* ـ آبل گانس. *قلب وفادار*[۴] ـ ژان اپستین. *دن ژوان و فاوست*[۵] ـ مارسل لربیه. *کرینکوبیل*[۶] ـ ژاک فدر. *لذت فروش*[۷] ـ ژاک کاتلین. *کودک*[۸] ـ ژرمن دولاک. *اجاق سوزان*[۹] ـ ایوان موسژوکین[۱۰]، و الکساندر ولکوف[۱۱].

۱۹۲۴: *زن بی‌رحم*[۱۲] – مارسل لربیه. *شیر موگولز*[۱۳] – ژان اپستین. *زیبای*

---

۱. J'accuse

۲. L'Homme du large

۳. El Dorado

٤. The Faithful Heart

٥. Faust Don Juan and

٦. Crainquebille

٧. Le Marchand de plaisirs

٨. Gossette

٩. Le Brasier ardent

۱۰. Ivan Mosjoukine

۱۱. Alexander Volkov

۱۲. The Inhuman Woman

۱۳. The Lion of the Moguls

نیورنس[۱] – ژان اپستین. *نمایش ترسناک*[۲] ـ ژاک کاتلین. *ادموند کین*[۳] – الکساندر وولکف. *کاترین*[۴] ـ آلبرت دیودُنه[۵]. *طعنهٔ سرنوشت*[۶] – دمیتری کیرسانف. *سیل*[۷] ـ لوئی دلوک.

۱۹۲۵: *آگهی*[۸] – ژان اپستین. *طغیان در شهر*[۹] – ژرمن دولاک. *چهره‌های کودکان*[۱۰] – ژاک فدر. مرحوم *ماتیاس پاسکال*[۱۱] – مارسل لربیه. *دختر آب*[۱۲] ـ ژان رنوار

۱۹۲۶: *موپرات*[۱۳] – ژان اپستین. *گریبیش*[۱۴] – ژاک فدر. *منیل‌مونتان*[۱۵] – دمیتری کیرسانف. *نانا*[۱۶] – ژان رنوار.

۱۹۲۷: *شش و نیم یازده*[۱۷] – ژان اپستین. *ناپلئون* ـ آبل گانس. *آینهٔ سه‌رو*[۱۸]

---

۱. The Beauty from Nivernais

۲. La Galerie des monstres

۳. Edmund Kean

٤. Catherine ou Une vie sans joie

٥. Albert Dieudonné

٦. L'Ironie du destin

۷. The Flood

۸. L'Affiche

۹. The Devil in the City

۱۰. Faces of Children

۱۱. Feu Mathias Pascal

۱۲. La fille de l'eau

۱۳. Mauprat

۱٤. Gribiche

۱٥. Ménilmontant

۱٦. Nana

۱۷. Six et demi onze

۱۸. The Three-Sided Mirror

– ژان اپستین. *مارکیتا*[۱] – ژان رنوار

۱۹۲۸: *مه‌های پاییزی*[۲] – دمیتری کیرسانف. *زوال خاندان آشر*[۳] – ژان اپستین . *دختر کبریت‌فروش*[۴] – ژان رنوار

۱۹۲۹: *پول*[۵] ـ مارسل لربیه

سینمای دادائیستی

صحبت دربارهٔ فیلم‌های دادائیستی علی‌رغم اندک بودن تعداد آثار، ساده نیست. شاید به این خاطر که از پایه، مکتب دادائیسم متفاوت‌ترین حرکت در تاریخ هنر است. عمدهٔ هنرپژوهان بر این اتفاق نظر دارند؛ دادائیسم حاصل توحش جنگ جهانی اول در نظر هنرمندان بود که باور و ایده‌آل‌های گذشتهٔ آنان را نابود کرد. به‌عبارت‌دیگر دادائیسم اعتراضی بود که با عربده بیان شد.

سرآغاز فیلم‌های دادائیستی را می‌توان انیمیشن‌های انتزاعی روتمان (مجموعه *اپوس‌های ۱ تا ۴*[۶]) دانست که بین سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۵ ساخته شد. همزمان با روتمان، هانس ریشتر[۷] و وایکینگ اگلینگ[۸] که در زوریخ به دادائیست‌ها پیوسته بودند، مشغول به ساخت آثاری مشابه روتمان شدند و حاصل آن مجموعهٔ ریتموس[۹] ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۵ از هانس ریشتر و سمفونی

---

۱. Marquitta

۲. Autumn Mists

۳. The Fall of the House of Usher

٤. The Little Match Girl

٥. Money

٦. Opus I- IV

۷. Hans Richter

۸. Viking Eggeling

۹. Rhythmus

مورب[۱] اگلینگ بود، این انیمیشن‌های انتزاعی که حاصل نقاشی بر روی شیشه و فیلم خام بودند، گرچه به تنهایی نمایانگر شیوهٔ خاصی از انیمیشن‌سازی تجربی هستند، اما از لحاظ فرم کاری شباهت و تأثیر مهمی روی دادائیست‌ها داشتند.

نخستین فیلمی که دادائیست‌ها در فرانسه ساختند، *بازگشت به عقل*[۲] اثر من ری[۳] بود. این فیلم را بیشتر از هر چیز می‌توان یک شوخی یا تمسخر سینما دانست که آن هم حاصل اتفاق بود. تریستان تزارا[۴] رهبر دادائیست‌ها از من ری می‌خواهد فیلمی جهت نمایش در همایش دادائیست‌ها آماده کند. فیلمی که تنها ۲۴ ساعت وقت برای ساختنش در اختیار بود. من ری با ترکیب مقداری تصویر زنده و تصاویری که حاصل ریختن وسایل مختلف روی فیلم خام و نوردهی بود (اشعه نگاری)، *بازگشت به عقل* را ساخت. نمایش آن منجر به برهم‌خوردن همایش از سوی آندره برتون[۵] و هم‌فکران سورئالیستش شد، اما این حادثه خللی در فیلمسازی دادائیستی ایجاد نکرد. متعاقب *بازگشت به عقل*، فیلم‌های دیگر از راه می‌رسیدند؛ آثاری به معنای واقعی دادائیستی. سال ۱۹۲۴ فرنان لژه[۶] و دادلی مورفی[۷] با ساخت *بالهٔ مکانیکی*[۸] توانستند یکی از جالب‌ترین فیلم‌های دادائیستی را با الهام از نگرهٔ کوبیسم به وجود آورند. *باله مکانیکی* با موسیقی جرج آنتیل[۹]، حاوی رشته تصاویری زنده از اجسام در زوایای نامتعارف است که با اشکال گرافیکی در هم می‌آمیزد و به یک

---

۱. Diagonal-Symphonie

۲. Return to Reason

۳. Man Ray

٤. Tristan Tzara

٥. André Breton

٦. Fernand Léger

۷. Dudley Murphy

۸. Ballet Mécanique

۹. George Antheil

موسیقی بصری ختم می‌شود. در همین سال رنه کلر[۱] به سفارش فرنسیس پیکابیا[۲] مشهورترین اثر دادائیستی، *آنتراکت*[۳] را به منظور پخش در میان‌پردهٔ بالهٔ پیکابیا ساخت. اثری که بسیاری آن را سمبل فیلمسازی دادائیستی و درعین‌حال از نخستین آثار سورئالیستی می‌دانند.

آنتراکت از آن دست فیلم‌هایی است که بینندهٔ خود را به وسوسهٔ تفسیر می‌اندازد. این امر در برخورد با فیلم‌های دادائیستی به‌مانند یک دام است، زیرا دادائیست‌ها مخالف رادیکال اشکال مختلف سینمای روایی بودند و همین امر آنان را از چینش روایت معناداری پیش از اتمام فیلم وامی‌داشت. به عبارت دیگر در فیلم‌های دادائیستی، معنا در برداشت هر مخاطب منفرد ایجاد می‌شود، بی‌آنکه هدف سازندهٔ اثر باشد. با کمی جسارت می‌توان ادعا کرد هیچ فیلمساز یا گروهی در تاریخ سینما به مثابهٔ فیلمسازان دادائیست در مرگ مولف توانمند نبوده‌اند.



تصویر ۷ – ۲ آنتراکت

۱. René Clair

۲. Francis Picabia

۳. Entr'acte

در سال‌های بعد، آثار دادائیستی دیگری نیز ساخته شد که هریک نشانگر خلاقیت پیشروی سازندگانش بود. فیلم‌های دادائیستی همواره با استقبال باشگاه‌های فیلم و نمایشگاه‌های هنری آن دوران همراه بود و همین باعث می‌شد فیلمسازان دادائیست علی‌رغم فقدان مخاطب انبوه، بتوانند هزینهٔ ساخت آثار خود را تأمین کنند. با این حال پس از قدرت گرفتن هرچه بیشتر فیلم‌های جریان اصلی و سلطهٔ هالیوود و سخت‌شدن شرایط در اروپایی که امواج فاشیسم در آن می‌تاخت، این هنرمندان امکان کار و فعالیت خود را از دست دادند. فیلم‌های دادائیستی با وجود تعداد انگشت‌شمار و مخاطب کم، ردپای عمیقی در سینما به‌جای گذاشت که مهم‌ترین آن تأثیر بر روی شکل‌گیری سینمای سورئالیستی و فیلمسازی تجربی پس از جنگ جهانی دوم است. نکتهٔ حائز اهمیت دربارهٔ فیلمسازان دادائیست این است که برای آنها، خود پدیدهٔ سینماتوگراف از جذابیت والایی برخوردار بود. به همین خاطر آنان به‌جای آن‌که زمان خود را صرف واقعیت نهایی کنند، از امکان سینماتوگراف برای ضبط و تغییر در برداشت از واقعیت استفاده می‌کردند. به‌نوعی می‌توان گفت آنچه بعدها به نظریهٔ آپاراتوس مشهور شد، در فیلم‌های دادائیستی سازوکاری وارونه داشت.

سال‌شمار فیلم‌های جنبش دادائیستی

۱۹۲۱: *اپوس ۱* – والتر روتمان. *اپوس۲* – والتر روتمان. *ریتموس ۲۱* – هانس ریشتر

۱۹۲۳: *ریتموس ۲۳* – هانس ریشتر. *بازگشت به عقل* ـ من ری

۱۹۲۴: *اپوس ۳* – والتر روتمان. *سمفونی مورب* – وایکینگ ایگلینگ. *آنتراکت* ـ رنه کلر. *بالهٔ مکانیکی* ـ فرنان لژه و دادلی مورفی

۱۹۲۶: *مطالعهٔ فیلم*[۱] – هانس ریشتر. *آنمیک سینما*[۲] ـ مارسل دوشان و من ری

۱۹۲۸: *ارواح پیش از صبحانه*[۳] – هانس ریشتر

سینمای اکسپرسیونیستی

آلمان با وجود قرارگیری در قلب اروپا و داد و ستد فرهنگی با کشورهای اسکاندیناوی و فرانسه، همچنین سنت ادبی و تئاتری چشمگیر، بسیار دیرپا به عرصهٔ سینما گذاشت. بوردول می‌گوید

> پیش از سال ۱۹۱۲، صنعت سینمای آلمان به طور نسبی بی‌اهمیت تلقی می‌شد. فیلم‌های آلمانی به طور گسترده به جاهای دیگر صادر نمی‌شد و فیلم‌های وارداتی بر بازار آن مسلط بودند. به‌طورکلی سینما در آلمان از شهرت حسنه برخوردار نبود. در اوائل دههٔ ۱۹۱۰ اصلاح‌گران و مسئولان سانسور، به سینما چونان چیزی غیراخلاقی حمله می‌کردند، نشریات تئاتری و هنری به سینما چون گونه‌ای سرگرمی سطح پایین می‌نگریستند و دلیل اصلی این امر هم آن بود که رقابت از جانب سینما به کاهش تعداد تماشاگران سالن‌های تئاتر انجامیده بود. (بوردول و تامسن: ۸۳)

پس از این تاریخ، تهیه‌کنندگان توانستند با هنرمندان تئاتری به تفاهم رسیده و آنان را به سمت فیلمسازی بکشانند که این امر شاید تا حدی معلول مشاهدهٔ فیلم‌های هنری فرانسه و حماسی ایتالیا بود. سنت ادبی آلمان چنان عظیم بود که در عمل سینما را به سایه برد و از این رهگذر گونه‌ای فیلم به نام فیلم مولف به وجود آمد. اعتبار این فیلم‌ها تا حد زیادی متعلق به نویسندهٔ فیلمنامه یا داستان مورد اقتباس فیلم بود.

---

۱. Filmstudie

۲. Anemic Cinema

۳. Ghosts Before Breakfast

این فیلم‌ها تا حد زیادی یادآور صحنه‌پردازی تئاتری است که معلول همه‌گیری و قدرت‌مندی تئاتر آلمان در آن دوران است. چه بسا مهم‌ترین اثر فیلم مولف دانشجوی پراگ[۱] (۱۹۱۳) بود که اشتلان رای[۲] براساس فیلمنامهٔ هاینر اِورس[۳] آن را به تصویر درآورد و پل واگنر[۴] ـ چهره‌ای که بعدتر تبدیل به یکی از اَرکان سینمای آلمان شد ـ اولین تجربهٔ بازیگری سینما را در این فیلم آزمود. این گونه از فیلمسازی اگرچه به سینمای آلمان اعتبار هنری بخشید، اما از لحاظ اقتصادی چندان موفق نبود. به همین دلیل در اندک زمانی رو به فراموشی رفت.

حادثهٔ مهم برای سینمای آلمان دو سال پس از جنگ رخ داد. زمانی که دولت آلمان در سال ۱۹۱۶ واردات فیلم را به شدت محدود کرد و سالن‌های سینما دچار کمبود فیلم برای نمایش شدند. همین امر سبب شد تا شرکت‌های فیلمسازی آلمان در اندک زمانی گسترش چشمگیری پیدا کنند. با این حال آثار چندان شاخصی ساخته نشد. مقارن با پایان جنگ و شکست آلمان، شرایط اقتصادی رو به وخامت گذاشت. از سوی دیگر درگیری‌های سیاسی درون آلمان که در پی جانشینی نظام پادشاهی با جمهوری پیش آمد، کشور را تا آستانهٔ فلج کامل پیش برد. پیمان ورسای نه تنها باعث جدایی بخشی از خاک آلمان شد که بدهکاری سنگینی نیز بر شانه‌های آلمان نهاد که پرداخت آن، واقع‌بینانه از امکان آلمان خارج بود. این مسائل کار را به‌جایی رساند که اَبَر تورم، اقتصاد آلمان را درنوردید. در سال ۱۹۲۳ ارزش مارک چنان شد که سوزاندن پول از خریدن زغال‌سنگ به‌صرفه‌تر بود. در این میان چپ‌گرایان که پس از جنگ توانسته بودند تا حد زیادی قدرت بگیرند، ناتوان از ارائهٔ راه‌حل برون‌رفت از بحران و مقابله با خشونت رقبا، قافیه را به راست‌گرایان باختند و آلمان تحت لوای سوسیال دموکراسی قرار گرفت که حتی یک دموکرات در آن یافت نمی‌شد. مشکلات و فشارهای اقتصادی اما باعث رونق سینمای آلمان

---

۱. The Student of Prague

۲. Stellan Rye

۳. Hanns Heinz Ewers

٤. Paul Wegener

شد، به شکلی که در اوایل دهۀ بیست، سینمای آلمان تنه به تنۀ هالیوود می‌زد.

کاهش ارزش پول آلمان در برابر دلار، صادرات را سودآور کرد. صاحبان صنایع در شرایطی که با کم‌ترین هزینه مشغول تولید بودند، کالاهای خود را در بازارهای خارجی به پول آن کشورها می‌فروختند و این معامله منفعت بسیاری داشت. فیلم نیز به عنوان کالا از همین سازوکار بهره‌مند بود. اضافه بر این‌ها سقوط روزانۀ ارزش مارک مردم را به‌سوی خرید سریع کالا سوق می‌داد و سینما نیز کالایی در دسترس بود.

سال‌های ابتدایی قرن بیستم آبستن جنبش‌های هنری بود. اکسپرسیونیسم نیز به عنوان جنبشی که در آلمان ظهور چشمگیری داشت، در دهۀ اول قرن پدید آمد. این جنبش که تا حدی اعتراض و مقابله با سانتی‌مانتالیسم امپرسیونیسم به شمار می‌آمد، در نقاشی و ادبیات ظهور جدی یافت. افرادی مانند ارنست کرشنر[۱]، اسکار کوکوشکا[۲]، ارنست هکل[۳]، ادوارد مونک[۴] و کته کول‌ویتز[۵] از نقاشان شاخص اکسپرسیونیسم بودند، در ادبیات نیز فرانتس کافکا[۶] و هاینریش مان[۷] طلایه‌داران اکسپرسیونیسم بودند.

اکسپرسیونیست‌ها اگرچه از بازنمایی فعل به فعل واقعیت اجتناب می‌کردند، اما امر واقع برای آنها دستمایه‌ای بود تا احساس فشار حاصل از آن را تصویر کنند. اکسپرسیونیسم به عنوان فرمی هنری، واکنشی در برابر فرم‌های پیشین بود و تأثیر شرایط اجتماعی نیز بر آن انکارناپذیر است. اما ظهور آن خلق‌الساعه و ناگهانی نبود، بلکه پیشینۀ رمانتی‌سیسم خشن آلمان (در آثار

---

۱. Ernst Ludwig Kirchner

۲. Oskar Kokoschka

۳. Ernst Haeckel

۴. Edvard Munch

۵. Käthe Kollwitz

۶. Franz Kafka

۷. Heinrich Mann

فردریش و گوته می‌توان مشاهده کرد) و سبک گوتیک، ریشه‌های پررنگ اکسپرسیونیسم بودند. به واقع اگر به فیلم‌های اکسپرسیونیستی نگاه کنیم، به نظر می‌آید معماران گوتیک در ساخت آنها دخیل بوده‌اند. در نتیجه می‌توان گفت فیلمسازی اکسپرسیونیستی امتداد طبیعی سبک اکسپرسیونیسم در هنرهای تجسمی و ادبیات بود. البته در این میان عامل اقتصادی تأثیر بسیار مهمی داشت که اریش پومر[۱] به عنوان رئیس اوفا[۲] (کنسرسیوم شرکت‌های فیلمسازی آلمان) آن را چنین بیان می‌کند

> صنعت فیلم آلمان به این علت فیلم‌های دارای سبک می‌ساخت که می‌خواست پول دربیاورد، بگذارید توضیح بدهم. در پایان جنگ جهانی اول صنعت هالیوود می‌رفت تا سیادت خود را بر صنایع مشابه جهان پایه‌ریزی کند. دانمارکی‌ها هم صنعت فیلم داشتند، فرانسوی‌ها هم صنعت فیلم بسیار فعالی داشتند که در پایان جنگ به طور موقت متوقف شده بود، آلمان شکست‌خورده بود، چطور می‌توانست فیلمی بسازد که با فیلم‌های دیگران رقابت کند؟ حتی سعی کردن برای تقلید از هالیوود یا فرانسوی‌ها غیرممکن بود. بنابراین ما دست به کار تازه‌ای زدیم. فیلم‌های اکسپرسیونیستی یا دارای سبک. این کار به طور کامل امکان‌پذیر بود، چرا که آلمان مملو از هنرمندان و نویسندگان خوب بود. یک سنت ادبی مستحکم و سنت تئاتری بزرگی را نیز پشت سر داشت که این آخری باعث شده بود که ما هنرپیشگان خوب کار آزموده‌ای داشته باشیم. جنگ جهانی اول کار صنعت فیلم فرانسه را تمام کرده بود. مسئلهٔ آلمان این بود که سعی کند با هالیوود رقابت کند. (هواکو: ۱۳۶۱، ۴۵)

اکثر منابع تاریخی اتفاق‌نظر دارند اولین بارقه‌های سینمای اکسپرسیونیستی با فیلم *دانشجوی پراگ* و سریال *هومون‌کولوس*[۳] زده شد و *کابینهٔ دکتر*

---

۱. Erich Pommer

۲. UFA GmbH

۳. Homunculus

کالیگاری[۱] ساختهٔ روبرت وینه[۲]، موج فیلم‌های اکسپرسیونیستی را به راه انداخت. اما این منابع به طرز عجیبی نقش روبرت راینرت[۳] را نادیده می‌گیرند. روبرت راینرت نویسنده‌ای بود که وظیفهٔ نگارش فیلمنامهٔ *هومون‌کولوس* را برعهده داشت. در سال پایانی جنگ فیلم *اضطراب*[۴] را ساخت که پس از جنگ به نمایش درآمد. *اضطراب* روایتگر داستان کارخانه‌داری به نام رودلف است که معلم قدیمی خواهرش را به‌اشتباه متهم به تجاوز می‌کند. زمانی که خواهرش (ماری) از اشتباه برادر پرده برمی‌دارد، رودلف بر اثر عذاب وجدان دچار اضطراب می‌شود. راینرت برای نمایش فشار عصبی و فروپاشی رودلف از برهم‌گذاری چند لایه تصاویر استفاده می‌کند و سایهٔ اجسام را به منظور وهم‌انگیز کردن محیط به کار می‌گیرد. رودلف برای یافتن درمان نزد عصب‌شناسی می‌رود. در بیمارستان رودلف مشکلش را از قول دوستی دیگر نقل می‌کند و می‌گوید او به نظر سالم است. دکتر در مواجهه با خیل بیماران به وی پاسخ می‌دهد. تمام این افراد علی‌رغم سلامت ظاهری به شدت بیمار هستند و دلیل آن را فشار شهرنشینی، ترس از جنگ و گناهان والدین برمی‌شمارند. به مرور رودلف دچار پارانویا شده و در برخورد با معلم آزادشده (جان) طلب بخشش می‌کند، اما زمانی که معلم و الیزابت همسر رودلف مشغول صحبت هستند، رودلف به گمان آنکه همسرش به او خیانت می‌کند، بیشتر تحت فشار عصبی قرارگرفته و همین سبب خودکشی او می‌شود. چندی بعد معلم و الیزابت دلباختهٔ یکدیگر می‌شوند، اما پس از پیدا شدن وصیت رودلف و آگاهی از دلیل خودکشی، جان از الیزابت کناره می‌گیرد. الیزابت طی یک حملهٔ عصبی، خانهٔ خود را به آتش می‌کشد و این عمل سبب مرگ خواهر نابینای معلم می‌شود. پس از آن الیزابت به صومعه‌ای رفته و تارک دنیا می‌شود. از سوی دیگر ماری که پیش‌تر دلباختهٔ جان بوده و پس از زندانی شدن او به همراه نامزدش چارلز، رهبری اعتراضات مردمی را به عهده می‌گیرد که آن را قبل زندان آغاز کرده بود. ماری بی‌توجه به اعتراض جان، شورش را سوی خشونت می‌برد و

۱. The Cabinet of Dr. Caligari

۲. Robert Wiene

۳. Robert Reinert

٤. Nerven

در انتها طی یک درگیری، چارلز کشته می‌شود و ماری پشیمان از رفتارش خودکشی می‌کند. جان در پایان به دنبال الیزابت رفته و او را با خود به‌سوی زندگی دور از شهرنشینی می‌برد.

راینرت در *اضطراب* با استفاده از بازی‌های اغراق‌شده، تضاد نور و سایه، حضور سنگین مجسمه‌ها و ساختمان‌ها در قاب، همچنین طرح داستانی به شدت تلخ‌اندیش، فیلم خود را به شکلی سامان داده است که می‌توان آن را در زمرهٔ فیلم‌های اکسپرسیونیستی قرار داد. یکی از نکات جالب‌توجه *اضطراب*، شخصیت سمبلیک خواهر نابینای جان است. او با وجود نابینایی، در مواقع مختلف برای کمک به دیگران پدیدار می‌شود. اما هربار نتیجه فاجعه‌آمیز است. در تلاش نخست او جهت شهادت، به دادگاه جان می‌رود و انجیل او را به قاضی نشان می‌دهد. جان در همین انجیل از عذاب وجدان خود بابت عشق به ماری نوشته است و این دست‌نویس مدرک اثبات تجاوز می‌شود. بار دیگر زمانی‌که جان مشغول دلداری به الیزابت است، خواهر نابینایش، رودلف را نزد آنها می‌برد و رودلف با مشاهدهٔ آن دو خودکشی می‌کند. به واقع حضور خوف‌انگیز خواهر نابینای جان یادآور ذات سرنوشت است. تنها پس از مرگ اوست که همگان می‌توانند به آسایش برسند. البته برحسب تحلیل‌های هواکو می‌توان خواهر نابینا را نمایندهٔ طبقهٔ متوسط دید که ساده‌لوحانه زندگی را سرشار از نیکی می‌بینند. این تحلیل به خصوص آنجا جالب‌تر می‌شود که تمام شخصیت‌های الگوی تحلیلی هواکو (اشراف، بورژوا، لمپن و پرولتاریا) در این فیلم حضور دارند و در انتها نیز پایان امیدبخش او مسیر تن دادن پرولتاریا به کار و پیوند بورژوازی (جان) و اشرافیت (الیزابت) ممکن می‌شود. ماری و چارلز نیز باید کشته شوند که طی فرآیندی ناگهانی، حرکت بین طبقاتی داشته‌اند. عجیب اینکه صحنهٔ مرگ چارلز و ماری تا حدود زیادی یادآور مرگ رزا لوکزامبورگ[۱] و کارل لیبکنخت[۲] است. این دو که مهم‌ترین نمایندگان چپ‌گرایی آلمان بودند، یک هفته پیش از پخش فیلم به قتل رسیدند.

---

۱. Rosa Luxemburg

۲. Karl Liebknecht



تصویر ۸ ـ ۲ اضطراب

تریاک[۱] فیلم بعدی راینرت در فاصلهٔ سال ۲۰ـ ۱۹۱۹ به نمایش درمی‌آید. این فیلم داستان محققی به نام پروفسور گِزلیوس است که در چین مشغول تحقیق روی تأثیر تریاک است. در همین زمان گِزلیوس با تاجر تریاکی به نام نونگ شانگ آشنا شده و می‌فهمد سال‌ها قبل مردی اروپایی با همسر شانگ رابطه داشته که منجر به حاملگی او می‌شود. شانگ پس از فهمیدن ماجرا، از مرد اروپایی برای آزمایش تأثیرات تریاک استفاده می‌کند و پس از زایمان، همسرش را کشته و سرپرستی کودک را به عهده می‌گیرد. گزلیوس در ادامه با زن جوانی (ذِن) آشنا می‌شود که همان کودک مذکور است. ذِن از گزلیوس برای فرار از دست شانگ کمک می‌خواهد. پس از فرار این دو نفر، شانگ به دنبال آنها راهی اروپا می‌شود و برای انتقام گزلیوس را معتاد می‌کند. از سوی دیگر همسر گزلیوس با شاگرد محبوبش (ریچارد) رابطه دارد. در برخورد با ذِن، ریچارد به یاد رابطه‌اش با همسر شانگ در چین می‌افتد و به نظر می‌رسد که او پدر طفل نامشروع و همان نمونهٔ آزمایش شانگ است. گزلیوس از سر

۱. Opium

حسادت ریچارد را به قتل می‌رساند و خود نیز بر اثر مصرف تریاک می‌میرد. همسر گِزِلیوس نیز به حال جنون می‌افتد که خود را مقصر مرگ آنها می‌داند.

تریاک صحنه‌هایی وهم‌آمیز از مصرف مواد مخدر، بازی‌های اغراق‌شده و صحنه‌پردازی استیلیزه دارد و خط داستانی به شدت بدبینانه، نشانگر وضعیت جامعهٔ آلمان در آن دوران است. در دوران رکود اقتصادی پس از جنگ، به دلیل بیکاری و فقر فزاینده، آلمان (به ویژه برلین) تبدیل به مرکز فحشا در اروپا می‌شود، در حالی که بخش زیادی از جامعهٔ آلمان تحت فشار اقتصادی روی به تن‌فروشی، پااندازی و ساقی‌گری آورده بودند. ثروت‌مندان جامعه غرق در فحشا و مخدر می‌شدند که بازتاب این وضعیت به شدت در فیلم راینرت مشهود است. بررسی دو فیلم راینرت و سریال *هومون‌کلوس* نشان می‌دهد که وی نقش مهمی در فیلمسازی اکسپرسیونیستی داشته است. مضاف بر این‌ها نکتهٔ جالب توجه در *تریاک*، سیطرهٔ نگاه تحقیرآمیز شرق‌شناسانهٔ اروپایی به تصویر آسیای شرقی است که جغرافیای مذکور و مردمانش را همچون شیاطین آرمیده در دخمه‌ها نمایش می‌دهد. تصوری که مشابه آن را می‌توان در نگاه برخی فیلمسازان اکسپرسیونیستی به یهودیان نیز مشاهده کرد که بارزترین نمونهٔ آن فیلم *گولم* است. به واقع نمایش تفکر دگرستیزانهٔ نازی‌ها و جامعهٔ آلمان که منجر به فجایع جنگ جهانی دوم شد، به روشنی در آثار اکسپرسیونیستی قابل ردیابی است.

مشهورترین فیلم اکسپرسیونیستی در سال ۱۹۲۰ روانهٔ پرده شد. *کابینهٔ (مکتب) دکتر کالیگاری* به کارگردانی رابرت وینه داستان پزشکی (کالیگاری) است که با هیپنوتیزم مردی (سزار)، از او به عنوان برده‌اش استفاده می‌کند و در کارناوالی او را به نمایش می‌گذارد. سزار در حالت خواب مصنوعی می‌تواند جواب درست هر سوالی را بدهد. زمانی که یکی از بازدیدکننده‌ها (آلان) دربارهٔ زمان مرگ خود سوال می‌پرسد، سزار پاسخ می‌دهد که تا سپیده‌دم بیشتر زنده نیست. آلان در همان شب به قتل می‌رسد و متعاقب آن تعدادی جنایت دیگر صورت می‌گیرد. فرانسیس و جین دوستان آلان شروع به تعقیب کالیگاری می‌کنند. کالیگاری پس از آگاهی، سزار را به قصد کشتن جین می‌فرستد، اما سزار در برابر معصومیت جین تسلیم‌شده و طی تعقیب و گریز با ساکنان روستا

می‌میرد. فرانسیس به دنبال ردپای کالیگاری به تیمارستانی می‌رسد و متوجه می‌شود سزار بیمار آنجا بوده و کالیگاری مدیر تیمارستان است. کالیگاری بعد آگاهی از مرگ سزار، دچار جنون شده و در همان تیمارستان بستری می‌شود. در پایان فیلم مشخص می‌شود این ماجرا ساخته و پرداختهٔ ذهن فرانسیس است که خود و شخصیت‌های آن در تیمارستان بستری هستند و کالیگاری پزشک معالج اوست. *کابینهٔ دکتر کالیگاری* در بستر قاب‌ـ داستان روایت می‌شود. تکنیکی که بیشتر متعلق به داستان بلند است و استفاده از آن در فیلم‌های اکسپرسیونیستی چه بسا تحت تأثیر سنت مسلط ادبی آلمان بوده است. قاب‌ـ داستان که در بعضی فیلم‌های اکسپرسیونیستی مورداستفاده قرار گرفت، پیش از کالیگاری در فیلم *اضطراب* استفاده شد (پرولوگ‌ـ ۶ اکت‌ـ اپیلوگ). البته گفته می‌شود در کالیگاری مقدمه و مؤخره به اصرار وینه، علی‌رغم مخالفت فیلمنامه‌نویسان افزوده‌شده است. با این‌حال فیلمنامهٔ موجود نشان می‌دهد که این مقدمه و مؤخره از ابتدا در متن قرار داشته است.

در سال ۱۹۲۰، پنج فیلم اکسپرسیونیستی دیگر روانهٔ پردهٔ سینماها شد که مهم‌ترین آنها، *گولم*[۱] ساخته پاول وگنر[۲] و کارل بوزه[۳] بود. *گولم* داستان خاخام یهودی را روایت می‌کند که در قرون وسطی برای دفاع از گتوی یهودیان پراگ، مجسمهٔ سفالینی را جان می‌بخشد که پس از مدتی تبدیل به تهدیدی برای خود یهودیان می‌شود و در انتها برخورد کودکی با *گولم* او را نابود می‌کند. *گولم* از فیلم‌هایی است که ردپای یهودستیزی را می‌توان در آن به وضوح مشاهده کرد. در فیلم یهودیان چهره‌ای حیله‌گر و پست دارند، به‌گونه‌ای که خاخام اعظم برای جلب نظر شوالیه فلورنتین حاضر می‌شود که پیغام شاه مبنی بر مغضوب‌بودن یهودیان را آورده، دخترش را مجبور می‌کند برابر شوالیه عشوه‌گری کند. از سوی دیگر گتوی یهودیان چنان تصویرشده گویی سکونت‌گاه غارنشینان است. خاخام اعظم که در واقعیت پیشوای دینی یهودیان است، در *گولم* عملاً جادوگری نشان داده می‌شود که با جادوی سیاه

---

۱. The Golem

۲. Paul Wegener

۳. Carl Boese

در ارتباط است. این نوع تصویرسازی از یهودیان را می‌توان با احساسات ضد سامی در ارتباط دانست که در اواخر جنگ، با توجیه خیانت یهودیان و عاملیت شکست در آلمان رشد یافته بود و بعدها در جامعه و سینمای آلمان علنی و ختم به اتاق‌های گاز نازی‌ها شد، البته تمایلات ضدیهود در اروپا به خصوص آلمان دیرین‌تر از این دوران است و می‌توان ردپای آن را در ادوار مختلف دید. بارزترین مثال آن دربارهٔ یهودیان و دروغ‌های‌شان[۱] اثر مارتین لوتر[۲] یا تاجر ونیزی[۳] ویلیام شکسپیر است.

گولم فارغ از رگه‌های نژادپرستانه، لحظات جالب توجهی دارد. در سکانس قصر پادشاه، زمانی که خاخام اعظم می‌خواهد تاریخ یهودیان را به نمایش بگذارد، به شکلی جادویی پرده‌ای از تصویر در هوا ظاهر می‌شود که هجرت قوم یهود در زمان موسی را نشان می‌دهد. این تکنیک در فیلم، زمانی به اوج می‌رسد که موسی از خندهٔ درباریان عصبانی شده و خشم او کاخ را به لرزه می‌اندازد. می‌توان گفت این بخش فیلم ارجاعی غیرمستقیم به سینماتوگراف و هالهٔ سحرآمیز این پدیده دارد. علاوه بر این‌که سکانس مورد اشاره حاوی آن آرزوی دور از دسترس، یعنی یکسان شدن واقعیت فیلمیک با واقعیت جسمی است. همچنین تشابه این سکانس با واکنش‌های ثبت‌شده از اولین تماشاگران تصویر متحرک جالب توجه است.

به دنبال استقبال مخاطبان داخلی و خارجی از آثار اکسپرسیونیستی، موج ساخت چنین فیلم‌هایی بالا گرفت. اگرچه بسیاری از مورخان و کارشناسان سینما معتقدند تنها چند فیلم (حدود پنج) را می‌توان به طور کامل اکسپرسیونیستی دانست، اما برخی دیگر با گشاده‌دستی فیلم‌های کامرشپیل[۴] را نیز جزو آثار سینمای اکسپرسیونیستی حساب می‌کنند. فیلم‌های کامرشپیل اگرچه از سبک بصری آثار اکسپرسیونیستی کاملاً بهره نداشتند،

---

۱. Von den Jüden und jren Lügen

۲. Martin Luther

۳. The Merchant of Venice

٤. Kammerspiel

اما استمرار طبیعی و روبه‌جلوی جنبش اکسپرسیونیستی بودند. به واقع آثار کامرشپیل برای نمایش رنج و عصبیت داستان به جای برون‌گرایی افراطی در دکورپردازی و بازیگری، به روان‌شناسی روی آوردند. به‌عبارت‌دیگر فیلم‌های اکسپرسیونیستی محض، تجسم چهرهٔ متافیزیکی جبر در زندگی و سرنوشت انسان و فیلم‌های کامرشپیل نمایشگر سایهٔ جبر بودند.

فیلم‌های اکسپرسیونیستی به مرور از نظر داستان و تصویرپردازی قوام یافتند و آثار بسیار مهمی در تاریخ سینما به وجود آوردند. اما همین روند ساخت پی‌درپی فیلم‌های مشابه، وجه تجربی جنبش را تضعیف و مدفون کرد. از طرف دیگر تغییر شرایط جامعهٔ آلمان به سوی ثبات و قدرت‌گیری فاشیسم، همچنین تلاش هالیوود برای جذب افراد موثر جنبش، کار را به‌جایی رساند که تعداد فیلم‌های اکسپرسیونیستی هرسال کمتر می‌شد و آخرین اثر شاخص این جنبش *متروپلیس*[۱] (۱۹۲۷) فریتز لانگ[۲] بود که کارگردانش پس از اتمام اثر به آمریکا مهاجرت کرد. در سال‌های بعد فیلم‌های *مردی که می‌خندد*[۳] (۱۹۲۸)، *فرشتهٔ آبی*[۴] (۱۹۳۰)، *اِم*[۵] (۱۹۳۱) و *خون‌آشام*[۶] (۱۹۳۲) آخرین شعله‌های اکسپرسیونیستی بود که خاموش می‌شدند. زیبایی‌شناسی این جنبش سال‌های بعد تأثیر ویژه‌ای در سینمای نوآر، ترسناک و جنایی گذاشت.

سینمای اکسپرسیونیستی با وجود آنکه پی‌آمد طبیعی مکتب اکسپرسیونیسم بود، اما وجه معترض آن را نداشت. بلکه بیشتر در خدمت آرای بخش محافظه‌کار آلمان بود. هواکو که الگوی فیلم‌های اکسپرسیونیستی را دنبال و تحلیل کرده است، دراین‌باره می‌گوید:

تحلیل محتوایی ما از ایدئولوژی سیاسی و اجتماعی موجود در طرح

---

۱. Metropolis

۲. Fritz Lang

۳. The Man Who Laughs

٤. The Blue Angel

٥. M

٦. Vampyr

۲۱ فیلم اکسپرسیونیستی آلمانی، الگوی مکرر و هشداردهنده‌ای را آشکار می‌کند، مبنی بر اینکه این فیلم‌ها واجد درونمایه‌ها و تعبیرات محافظه‌کارانه و اغلب ارتجاعی هستند. شرایط نیمه‌انحصاری و سرمایه‌داری سخت فیلم در آلمان وایمار با کنترلی که بر جریان اقتصادی تولید و پخش داشت، به نحوی موثر وجود اندیشهٔ محافظه‌کارانه و تهی از انتقاد اجتماعی را در فیلم‌های اکسپرسیونیستی در بحبوحهٔ جوی سیاسی گسترش یافت که به‌آرامی از لیبرال میانه به سوی راست محافظه‌کار ملی‌گرا پیش می‌رفت و از همین‌جا بود که شرایط تشکیلات صنعت فیلم و جو و معیارهای سیاسی با ایدئولوژی محافظه‌کارانهٔ فیلم‌های اکسپرسیونیستی موافق از آب درآمد. (همان: ۷۹)



تصویر ۱۰ – ۲ نوسفراتو

در فیلم‌های اکسپرسیونیستی می‌توان این الگوی روابط را مشاهده کرد: مورد تهاجم قرار گرفتن طبقهٔ بورژوا توسط طبقات فرودست و اضمحلال طبقهٔ

اشراف. الگوی پررنگ دیگر یورش نیروی خارجی، ناشناس و سیاه به جامعه است که مطابقت عجیبی با همان تفکر انتقال تقصیر شکست و ویرانی بر دوش دیگری (خارجی یا خائن) دارد. بنابراین می‌توان گفت اگرچه زیگفرید کراکوئر[۱] در کتاب از *کالیگاری تا هیتلر*[۲] به شکلی اغراق‌شده، سینمای اکسپرسیونیستی را هشدار میل مردم به سوی فاشیسم می‌داند، اما اشتباه نمی‌کند، زیرا این ردپا در فیلم‌های اکسپرسیونیستی نمایان است. فیلم‌های اکسپرسیونیستی نمایش چهرهٔ متافیزیکی جبر در زندگی و سرنوشت انسان آلمانی بود.

سال‌شمار فیلم‌های جنبش اکسپرسیونیسم

۱۹۱۹: *اضطراب* ـ روبرت رینارت. *تریاک* ـ روبرت رینارت

۱۹۲۰: *اَلگول: تراژدی قدرت*[۳] ـ هانس ورکمایستر[۴]. *کابینهٔ دکتر کالیگاری* ـ روبرت وینه. *از بامداد تا نیمه‌شب*[۵] ـ کارل هاینز مارتین[۶]. *اصیل*[۷] ـ روبرت وینه. *گولم* ـ پاول واگنر. وحشت در *خانهٔ آردون*[۸] ـ روبرت وینه

۱۹۲۱: *سرنوشت*[۹] ـ فریتز لانگ. *تورگوس*[۱۰] ـ هانس کوبه[۱۱]. خردشده[۱۲] ـ لوپو

---

۱. Siegfried Kracauer

۲. From Caligari to Hitler

۳. Algol: Tragedy of Power

۴. Hans Werckmeister

۵. From Morn to Midnight

۶. Karl heinz Martin

۷. Genuine

۸. Panic in the House of Ardon

۹. Destiny

۱۰. Torgus

۱۱. Hanns Kobe

۱۲. Shattered

پیک[۱]. *شب هراس*[۲] ـ لوپو پیک

۱۹۲۲: *نوسفراتو*[۳] – فردریش ویلهلم مورنائو[۴]. *خاک سوزان*[۵] – ف. و. مورنائو. *شبح*[۶] – ف. و. مورنائو

۱۹۲۳: *راسکولنیکوف*[۷] ـ روبرت وینه. *هشدار سایه‌ها*[۸] ـ آرتور روبیسون[۹]. *گنجینه*[۱۰] ـ جرج ویلهلم پابست[۱۱]

۱۹۲۴: *دستان ارلاک*[۱۲] ـ روبرت وینه. *جشن شب سال نو*[۱۳] - لوپو پیک. *آخرین خنده*[۱۴] – ف. و. مورنائو. *نیبلونگن‌ها*[۱۵] ـ فریتز لانگ. *مومی‌ها*[۱۶] ـ لئو برنیسکی[۱۷] و پل لنی[۱۸]

---

۱. Lupu Pick
۲. Nights of Terror
۳. Nosferatu
٤. Friedrich Wilhelm Murnau
٥. The Burning Soil
٦. Phantom
۷. Raskolnikow
۸. Warning Shadows
۹. Arthur Robison
۱۰. The Treasure
۱۱. Georg Wilhelm Pabst
۱۲. The Hands of Orlac
۱۳. New Year's Eve
۱٤. The Last Laugh
۱٥. The Nibelungs
۱٦. Waxworks
۱۷. Leo Birinski
۱۸. Paul Leni

۱۹۲۶: *فاوست*[۱] – ف. و. مورنائو. *دانشجوی پراگ* ـ هنریک گالن[۲]. *تارتوف*[۳] – ف. و. مورنائو

۱۹۲۷: گربه و قناری[۴] ـ پاول لنی. متروپلیس ـ فریتز لانگ

۱۹۲۸: *مردی که می‌خندید*[۵] ـ پاول لنی

۱۹۳۰: *فرشتهٔ آبی* – جوزف فون‌اشترنبرگ[۶]

۱۹۳۱: *ام* ـ فریتز لانگ

۱۹۳۲: *ومپایر* ـ کارل تئودور درایر[۷]

سینمای سورئالیستی

جنبش سورئالیسم برخلاف اکثر جنبش‌های هنری قرن بیستم که در هنرهای تجسمی نمودار شدند، کار خود را با ادبیات آغاز کرد؛ آن‌هم نه به صورت مستقل، بلکه درون جنبش دادائیستی.

آندره برتون[۸] در قامت متفکر اصلی جنبش سورئالیسم، زمانی که به‌عنوان پزشک وظیفه در هنگامهٔ جنگ جهانی اول در بیمارستان اعصاب نانت مشغول به خدمت بود، با ژاک واشه[۹] آشنا شد. آشنایی برتون با این نویسندهٔ جوان

۱. Faust

۲. Henrik Galeen

۳. Tartüff

۴. The Cat and the Canary

۵. The Man Who Laughs

۶. Josef von Sternberg

۷. Carl Theodor Dreyer

۸. André Breton

۹. Jacques Vaché

و درعین‌حال گمنام، تأثیر عمیقی بر وی گذاشت. چنان که بعدتر برتون اذعان کرد واشه بیش از هر نویسندهٔ دیگری روی او تأثیر داشته است. برتون پس از بازگشت به پاریس با همراهی لویی آراگون[۱] و فیلیپ سوپو[۲] در سال ۱۹۱۹ مجلهٔ ادبیات را بنیان گذاشت که در واقع ارگان جنبش دادائیسم بود. به مرور زمان برتون و سایر هم‌فکرانش با قوام‌بخشی با ایدهٔ سورئالیسم هرچه بیشتر از دادائیست‌ها فاصله گرفتند، تا جایی که در عمل، این دو رویکرد، دشمن یکدیگر به‌حساب آمدند و همان‌گونه که در صفحات قبل اشاره کردیم، آندره برتون و همراهانش دست به شورش زده و جلسات دادائیست‌ها را به هم ریختند.

برتون و همراهانش در همان دورهٔ نخست مجلهٔ ادبیات، شروع به کار روی شیوهٔ خودکاری کرده بودند. شیوه‌ای که در آن هنرمند، فارغ از ایجاد یک مسیر و هدف پیش‌ساخته، شروع به خلق اثر کرده و اجازه می‌دهد اثر به شکل ناخودآگاه تکمیل شود. این دوره که به گفتهٔ برتون دوران شهودی سورئالیسم بود، موجب خلق میدان‌های مغناطیسی توسط برتون و سوپو شد. در نقاشی نیز آندره ماسون[۳] مشهورترین آثار خودکار را به وجود آورد.

متعاقب این آزمون و خطاها، برتون در سال ۱۹۲۴ نخستین بیانیهٔ جنبش را منتشر کرد و با وام‌گیری از گیوم آپولینر[۴] که نمایشنامهٔ پستان‌های تیرزیاس[۵] را درام سورئالیستی خوانده بود، بر این گرایش اسم نهاد و کوتاه‌زمانی بعد، هنرمندان رشته‌های مختلف گرد برتون آمدند تا یکی از منتقدترین و دیرپاترین جنبش‌های هنری دوران مدرن شکل گیرد. جنبش سورئالیسم برخلاف اسلاف هنری خویش که یک‌سر بی‌اعتنا یا محتاط در برخورد با سیاست و اجتماع بودند، به معنای واقعی کلمه جنبشی انقلابی بود که جامعه و قوانین حاکم بر

۱. Louis Aragon

۲. Philippe Soupault

۳. André Masson

۴. Guillaume Apollinaire

۵. The Breasts of Tiresias

آن را مورد انتقاد قرار می‌داد. همین امر سبب شد تا در مقطع نزدیک به جنگ جهانی دوم، اردوی چپ و راست جهان هم‌نظر، مخالف سورئالیسم باشند و این امر را می‌توان نشأت‌گرفته از آن دانست که سورئالیست‌ها در پی انقلاب خود در پی آزاد نمودن ذهن‌ها از تبعیت بودند، نه آنکه خود تابع و در خدمت هر نوع از ایدئولوژی درآیند.

ظهور جنبش سورئالیسم را می‌توان متأثر از ۴ عامل اصلی دانست:

نخست: پیشرفت علم روانکاوی و گسترش نظریات فروید. به خصوص مباحث مربوط به ناخودآگاه و رویا.

دوم: جنگ جهانی اول که ایدهٔ عقلانیت، فرهنگ و شکوه تمدن را سخت مورد شک و پرسش قرار داد.

سوم: مدرنیزم و تحول ماهیت امر زیبا.

چهارم: جنبش دادائیسم که نگرش انقلابی را در برتون و همفکرانش ایجاد کرد.

اعضای جنبش سورئالیسم به خصوص برتون از علاقه‌مندان سینما بودند و فیلم را فرم مناسبی برای ایده‌های خود می‌دیدند. مقارن با تثبیت جنبش سورئالیسم، فیلمسازی امپرسیونیستی و دادائیستی در سراشیبی افول قرار گرفتند و همین امر فرصت مناسبی برای سورئالیست‌ها بود تا پای به سینما بگذارند. در سال ۱۹۲۷ من ری که فیلمسازی دادائیست بود، *اماک باکیا*[۱] را ساخت. این فیلم از سوی سورئالیست‌ها مورد انتقاد قرار گرفت، چرا که سخت می‌شد آن را از آثار دادائیستی تمایز داد و روایتی در آن پیدا کرد. در اینجا لازم است اشاره‌کنیم سورئالیست‌ها برخلاف دادائیست‌ها، به دنبال دور انداختن روایت نبودند، بلکه روایتی دگرگونه، شبیه به رویا را جست‌وجو می‌کردند و تلاش داشتند این روایت تجسم احساس و غریزه به خود بگیرد و فاقد منطق روایی سینمای داستانی باشد. آرتو می‌گوید «ما باید فیلمی پیدا

---

۱. Emak Bakia

کنیم که حاوی خالص‌ترین احساسات بصری باشد». من ری اما در *اماک باکیا* نتوانسته بود به این مرتبه حصول یابد، به عبارت دیگر، من ری گرچه در زمین سورئالیست‌ها قدم می‌زد، اما هنوز چشم درپی دادائیست‌ها داشت. فیلم بعدی من ری *ستارهٔ دریایی*[۱] (۱۹۲۷) بود که رابرت دسنو[۲] فیلمنامهٔ آن را نوشت، یا بهتر است بگوییم دسنو شعری برای به تصویر درآمدن نوشت. فیلم داستان مردی عاشقی را بازمی‌گوید که دل‌باختهٔ زنی است و در انتها زن به همراه مرد دیگری، عاشق را ترک می‌کند. کل این داستان در پنج پلان دیده می‌شود و باقی فیلم تصاویری از اشیاء، مناظر شهری، ستاره‌های دریایی و اجزای بدن زن است. در *ستارهٔ دریایی* عاشق چنان مستحیل در زیبایی زن شده که به او نزدیک نمی‌شود، بلکه اشتیاق به زن را از طریق لمس و ستایش اشیا ارضا می‌کند و در انتها نیز پس از ترک‌شدن، به‌سوی ستارهٔ دریایی بازمی‌گردد. می‌توان گفت ایدهٔ فیلم شبیه به رؤیابینی جنسی یک انسان بوده که هرقدر شهوت برانگیز باشد، اما تنها یک رویاست و جلوه‌ای از سرخوردگی جنسی را در خود دارد. مفهومی که بعدتر در سایر آثار سورئالیست‌ها تکرار شد، همان‌گونه که اشارات اروتیک فیلم را می‌توان در آثار بعدی جنبش دید. نکتهٔ جالب *ستارهٔ دریایی* میان‌نویس‌های آن است که به‌جای کارکرد معمول، یعنی کمک به پیشرفت و روشن کردن داستان، باعث پیچیدگی می‌شود. میان‌نویس‌های *ستارهٔ دریایی* گویی بندهای شعری هستند که فیلم حول آن شکل‌گرفته است.

صدف و مرد روحانی[۳] ساختهٔ ژرمن دولاک براساس فیلمنامهٔ آنتونن آرتو[۴] در سال ۱۹۲۸، فیلم بعدی جنبش سورئالیسم بود. این فیلم روایت کشیشی است که در ابتدا شیشه‌های آزمایشگاهی را از مایعی سیاه به وسیلهٔ صدفی بزرگ پر کرده و می‌شکند. سپس افسر پلیسی وارد اتاق کشیش شده و صدف را می‌شکند. در ادامه کشیش افسر پلیس و زن زیبایی را تعقیب می‌کند

---

۱. The Starfish

۲. Robert Desnos

۳. The Seashell and the Clergyman

۴. Antonin Artaud

تا به زن دست می‌یابد، اما حضور دوبارهٔ افسر، کشیش را پس می‌راند. در انتها کشیش با زن ازدواج می‌کند، اما باز هم از صدف می‌نوشد. *صدف و مرد روحانی* به لطف تجربیات امپرسیونیستی دولاک، سرشار از تصویرسازی‌های بدیع و وهم‌انگیز است. علائه بر آن رگهٔ پرقدرتی از نمادگرایی در فیلم دیده می‌شود که وسوسهٔ تفسیر را در بیننده می‌انگیزد، اما نباید فراموش کنیم منطق سورئالیسم، منطق جهان رویا و ناخودآگاه است. در نتیجه درک آثار سورئالیستی می‌تواند در هر تماشاگر بسته به زیست روانی فرد متفاوت باشد. البته می‌توان اشتراکاتی نیز یافت، مانند اشاره به سرخوردگی جنسی یا نقد نمادهای حاکم بر جامعه، اما در شکافتن جز به جز این فیلم‌ها، به شدت امکان روی دادن اشتباه را بالا می‌برد.



تصویر ۱۱ – ۲ صدف و مرد روحانی

اثر بعدی سینمای سورئالیستی که معروف‌ترین فیلم این جنبش نیز هست، در سال ۱۹۲۸ با همکاری سالوادور دالی[1] و لوئیس بونوئل[2] ساخته شد. *سگ آندلسی*[3] با میان‌نویسی شروع می‌شود (روزی روزگاری). سپس تصویر دست بونوئل ظاهر می‌شود که در حال تیزکردن یک تیغ اصلاح است. بونوئل در بالکن، عبور ابرها را از روی ماه می‌نگرد و بلافاصله در سکانس بعدی، مشابه همان تصویر ماه و ابر، تیغ را بر چشم یک زن می‌کشد. سپس میان‌نویس دیگری به هشت سال بعد ارجاع می‌دهد و همان زن را سالم می‌بینیم. فیلم در ادامه انباشته از تصاویر غریب است. مردی با جعبه‌ای در حالی که لباسی شبیه روپوش کودکان پوشیده و دوچرخه‌سواری می‌کند. از کف دست یک مرد مورچه بیرون می‌آید. هرمافرودیتی با چوب، دست‌بریده‌ای را بازی می‌دهد. زن و مردی با اشتیاق شاهد این صحنه هستند. هرمافرودیت توسط ماشینی زیر می‌شود. مرد قصد تعرض به زن را دارد، اما در برابر مقاومت زن، دو پیانو را که دو الاغ مرده بر روی‌شان افتاده و دو کشیش به آن وصل هستند، به دنبال خود می‌کشد و الی آخر. *سگ آندلسی* فیلمی به شدت پویا، خلاقانه و طنزآلود است. شاید نتوان اثبات کرد، اما بررسی کارنامهٔ دالی و بونوئل در سال‌های بعد، نشان از چربش ایده‌های دالی در *سگ آندلسی* دارد. به هر صورت این فیلم به واسطهٔ خوش‌ساخت بودن و چه بسا فیگورهای پرطرفدار سازندگانش، تبدیل به اثر معرف فیلمسازی سورئالیستی شده است. نکتهٔ جالب توجه اینجاست که بونوئل تا پیش از این فیلم، عضو جنبش سورئالیسم نبود و بعد از نمایش *سگ آندلسی* توسط من ری وارد جمع سورئالیست‌ها می‌شود. پس از *سگ آندلسی*، دالی و بونوئل *عصر طلایی*[4] را ساختند که اشارات ضد مذهبی فیلم باعث توقیف آن شد. متعاقب این آثار، ژان کوکتو در سال ۱۹۳۳ دست به ساخت *خون شاعر*[5] زد. این فیلم که از چهار بخش تشکیل‌شده، روایت سفر وهم‌انگیز نقاشی

---

۱. Salvador Dalí

۲. Luis Buñuel

۳. An Andalusian Dog

۴. Age of Gold

۵. Le Sang d'un Poète

به جهان خیالی در ورای آینه و تبدیل‌شدن به یک مجسمه است. کوکتو که توانسته بود حمایت چارلز دو نوآی[۱]، سرمایه‌گذار فیلم‌های *اسرار کاخ دوده*[۲] (۱۹۲۹) و *عصر طلایی* را جذب کند، با سبکی تصنعی و خیال‌انگیز جهان شاعرانه‌ای را به وجود آورده است که بعدها با دو فیلم *اورفه*[۳] (۱۹۵۰) و *وصیت‌نامهٔ اورفه*[۴] (۱۹۶۰) این روند را ادامه داد. نکتهٔ حائز اهمیت دربارهٔ کوکتو آن است که او فیلمسازی سورئال را با فانتزی پیوند داد، عملی که تا حدی آثار وی را از سایر آثار سورئال مجزا می‌کند.



تصویر ۱۲ – ۲ سگ آندلسی

---

۱. Charles de Noailles

۲. Les Mystères du Château de Dé

۳. Orphée

٤. Le Testament d'Orphée

درگیری‌های سیاسی اعضای جنبش سورئالیسم و تغییر هژمونی جهان، باعث پراکنده‌شدن سورئالیست‌ها شد. فیلم‌های این جنبش اگرچه کمتر از سایر جنبش‌های هم عصر خود بود، اما تأثیر پایداری بر سینمای جهان گذاشت. پس از افول موج اولیهٔ فیلمسازی سورئالیسم، بونوئل همچنان وفادارانه به ساخت فیلم‌هایی پرداخت که ردپای سورئالیسم در آنها به چشم می‌خورد. با این وجود فرم رادیکال فیلم‌های اولیهٔ جنبش، دیگر جز در موارد معدود تکرار نشد.

سال‌شمار فیلم‌های جنبش سورئالیسم

۱۹۲۷: *اماک باکیا* ـ من ری. *ستارهٔ دریایی* ـ من ری

۱۹۲۸: *صدف و مرد روحانی* ـ ژرمن دولاک. *سگ آندلسی* ـ لوئیس بونوئل و سالوادور دالی.

۱۹۲۹: *اسرار کاخ دودِه* ـ من ری

۱۹۳۰: *عصر طلایی* ـ بونوئل و دالی. *خون شاعر* ـ ژان کوکتو.

جنبش مونتاژ شوروی

جنبش‌های امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و دادائیسم تحت تأثیر شرایط پس از جنگ جهانی اول به وجود آمدند، اما در روسیه، عامل ظهور یک جنبش سینمایی، انقلاب و مصادرهٔ آن توسط بلشویک‌ها بود.

روسیهٔ تزاری در حالی وارد جنگ جهانی اول شد که نسبت به سایر دولت‌های اروپایی عقب‌مانده بود. روسیهٔ تزاری اگرچه تلاش داشت از پیشرفت جهان جا نماند، اما فساد بوروکراتیک، دیکتاتوری و ناکارآمدی در مدیریت سبب شده بود جامعهٔ روسیه به یک دو قطبی کامل تبدیل شود. تنها بخش کوچکی از

مردم روسیه امکان دسترسی به آموزش، بهداشت، خدمات رفاهی و فرصت‌های ترقی را داشتند و سایرین که بسیاری از آنها هنوز دوران سرف‌داری[۱] را به یاد می‌آوردند، از رعایای زمین به بردهٔ کارخانه‌ها تبدیل‌شده بودند و نصیب‌شان از فرصت بهبود زندگی، تنها نگریستن به اشراف و ثروتمندان بود. فاصلهٔ طبقاتی شدید و عدم وجود چشم‌انداز روشن، جامعهٔ روسیه را به لبهٔ پرتگاهی کشاند که جنگ، تلنگر سقوط آن را نواخت. روسیهٔ تزاری پس از ورود به جنگ مجبور به سربازگیری از میان دهقانان شد. این تصمیم از یک سو به دلیل فقدان ارتش مدرن سبب تلفات سنگین در جبهه‌های نبرد شد و از سوی دیگر کاهش نیروی کار در مزارع، افت تولید را به همراه داشت که منجر به بحران غذایی در کشور شد. نیکولای دوم[۲] که حامیانش به کمترین حد رسیده بودند، در فوریهٔ ۱۹۱۷ با شورش مردم گرسنه (شورش نان) و اعتصاب کارگران روبه‌رو شد. وی که در آن زمان مشغول هدایت جنگ در مکانی دور از پایتخت بود، به کشور بازگشت و در مواجهه با ادامهٔ شورش‌ها مجبور به استعفا شد (۱۵ مارس). پس از سقوط تزار، دولت موقت متشکل از گئورگی لووف[۳] و الکساندر کرنسکی[۴] روی کارآمدند. این دولت نیز در عمل سیاست‌های تزار را ادامه داد و ناتوانی آن در خروج از جنگ و کنترل وضعیت کشور، راه را برای بلشویک‌ها باز کرد. اکتبر ۱۹۱۷ طی یک کودتا به رهبری ولادیمیر لنین[۵] که پس از روی کار آمدن دولت موقت، از آلمان به روسیه بازگشته بود، به کمک لئون تروتسکی[۶] و ژوزف استالین[۷] در ۲۵ اکتبر، از طریق نیروهای مسلح بلشویک، مراکز حیاتی پتروگراد را تصرف و با تسخیر کاخ محل سکونت کرنسکی، قدرت را قبضه کردند.

---

۱. serfdom

۲. Nicholas II of Russia

۳. Georgy Lvov

٤. Alexander Kerensky

٥. Vladimir Lenin

٦. Leon Trotsky

۷. Joseph Vissarionovich Stalin

پس از روی کار آمدن بولشویک‌ها، به فاصلهٔ کمتر از یک سال، قرارداد صلح میان روسیه و قدرت‌های مرکز امضا شد (عهدنامه برست – لیتوفسک[۱]) که به موجب آن، بخش زیادی از سرزمین‌های روسیه از دست رفت. اما مشکل اصلی بولشویک‌ها جنگ داخلی بود. پس از قدرت‌گیری در اکتبر ۱۹۱۷، تحرکات ضد بلشویکی از جانب گروه‌های مختلف به خصوص حامیان سلطنت بالا گرفت که منجر به بروز جنگ داخلی میان سرخ و سفیدها شد. این جنگ که در آن سفیدها از حمایت انگلستان و فرانسه بهره‌مند بودند، نتایج فاجعه‌باری برای روسیه داشت؛ بروز قحطی، تیفوس و تلفات نبرد باعث مرگ هفت تا دوازده میلیون نفر شد. جنگ داخلی در سال ۱۹۲۲ به پایان رسید و دیگر هیچ قدرتی برابر بولشویک‌ها قرار نداشت.

سال ۱۹۱۸، لنین با لغو مالکیت خصوصی، ملی‌کردن صنایع، انحصاری‌شدن تجارت خارجی در دست دولت، انضباط کاری بدون حق اعتصاب و مصادرهٔ مازاد محصولات کشاورزی، دورهٔ کمونیسم جنگی را آغاز کرد. این سیاست‌های اقتصادی تا حدی مشابه شعارهای بلشویک‌ها بود، اما هدف اصلی آن تأمین مایحتاج دولت جهت جنگ با سفیدها بود. کمونیسم جنگی باعث کاهش تولید محصولات کشاورزی، احتکار و افت تولید صنایع شد. نتیجهٔ این سیاست برای سینمای روسیه نیز فاجعه‌بار بود، چرا که با شروع مصادرهٔ اموال خصوصی، صاحبان استودیوها ابزار فیلمبرداری و فیلم خام را پنهان می‌کردند. به این سبب امکان ساخت بسیار محدود بود و آنچه نیز در اختیار قرار داشت، به ضرورت مصروف فیلم‌های خبری از جبهه‌های جنگ می‌شد.

بولشویک‌ها از اهمیت سینما آگاه بودند. جملهٔ معروف لنین «در میان هنرها، سینما برای ما از همه مهم‌تر است» چنین ادعا می‌کند، اما سینما برای آنان نه هنری مستقل، بلکه وسیله‌ای برای پروپاگاندا بود. همان‌گونه که سایر هنرها نیز نزد آنان چنین حکمی داشت. لنین با توجه به همین دیدگاه، آناتولی لوناچارسکی[۲] را در سال ۱۹۱۷ مسئول کمیساریای آموزش‌وپرورش کرد و

---

۱. Treaty of Brest-Litovsk

۲. Anatoly Vasilyevich Lunacharsky

او نیز در ظاهر از روی هوشمندی نادژا کروپسکایا[1]، همسر لنین را مسئول بخش فیلم کرد. در فاصلهٔ کوتاهی و در ۱۹۱۹، لوناچارسکی اقدام به تأسیس مدرسهٔ سینمایی پتروگراد و موسسهٔ سینمایی مسکو کرد، اما مشکل کمبود امکانات اجازهٔ رشد سریع را به روس‌ها نمی‌داد. به واقع جنگ داخلی چنان تمرکز دولت را به خود جلب کرده بود که اندک امکانات موجود فیلمسازی نیز باید به خدمت آن درمی‌آمد. به همین منظور در سال ۱۹۱۸، قطارهای تبلیغاتی (agit- train) آغاز به کار کردند که وظایف آنها پخش فیلم در مناطق دورافتادهٔ روسیه و جبهه‌های جنگ بود. در مقابل با سفر به این مناطق، فیلم‌های خبری نیز ضبط می‌شد. بسیاری از سینماگران شاخص شوروی مانند ادوارد تیسه[2]، ژیگا ورتف[3]، سرگی آیزنشتاین[4]، لئونید تراوبرگ[5] و گئورگی کوزینتسف[6] مدتی در این قطارها مشغول به کار بودند. البته ناگفته نماند که قطارهای تبلیغاتی جز در زمینهٔ پخش و ضبط فیلم، از اشکال دیگر هنر مانند پوسترسازی و نمایش نیز برای پروپاگاندا استفاده می‌کردند.

یکی دیگر از اتفاقات تأثیرگذار بر شکل‌گیری جنبش مونتاژ، اکران فیلم تعصب (۱۹۱۹) در شوروی بود که به شکل شدیدی بر روی سینماگران جنبش مونتاژ تأثیر داشت. شاید اتفاقی نباشد که پس از اکران این فیلم، آیزنشتاین به تئاتر پرولت کولت[7] و وسولود پودوفکین[8] به موسسهٔ سینماتوگرافی موسکو پیوستند و در سوی دیگر لف کولشف[9] کارگاه خود را به راه انداخت. راه‌اندازی کارگاه کولشف از این رو اهمیت ویژه‌ای دارد که در

۱. Nadezhda Krupskaya

۲. Eduard Kazimirovich Tisse

۳. Dziga Vertov

٤. Sergei Mikhailovich Eisenstein

٥. Leonid Zakharovich Trauberg

٦. Grigori Mikhailovich Kozintsev

۷. proletarskaya kultura فرهنگ پرولتاریا. موسسه هنری تجربی شوروی بود که در پیوند با انقلاب روسیه در سال ۱۹۱۷ به‌وجود آمد.

۸. Vsevolod Illarionovich Pudovkin

۹. Lev Kuleshov

آنجا با تمرین بر روی نگاتیوهای موجود، اولین جرقه‌های کشف تأثیر مونتاژ زده شد. معروف‌ترین نمونهٔ کار کولشف آزمایش ایوان ماژوخین[۱] است که در آن یک نمای ثابت از چهرهٔ ایوان ماژوخین به سه تصویر منفرد (کاسهٔ سوپ، کودک در تابوت و زنی روی مبل) پیوند می‌خورد و بدین طریق هربار معنایی در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. مقارن با همکاری آیزنشتاین، وسولود مه‌یرهولد[۲] و سرگی یوتکویچ[۳] در پرولت کولت، پودوفکین، کولشف و ژیگا ورتف در کارگاه فیلم، کوزینتسف و تراوبرگ اقدام به تأسیس کارخانهٔ بازیگران عجیب غریب کردند.

سال ۱۹۲۱ در پی شکست برنامهٔ کمونیسم جنگی، لنین برنامهٔ اقتصادی جدیدی را تصویب کرد که تا حدی به بازار آزاد اجازهٔ فعالیت می‌داد. این گشایش از یک سو توانست مشکل تولید را رفع کند، ازسوی دیگر ورود مواد خام را تسهیل کرد. پیامد این تعدیل اقتصادی، قرارداد تجاری با آلمان بود که راه ورود تجهیزات سینمایی به شوروی را باز کرد. از سوی دیگر دولت با انحصاری‌کردن تولید فیلم، شرایط حمایت از فیلمسازان را به‌وجود آورد تا بتوانند با تمامی امکانات موجود به کار بپردازند. گفتیم بولشویک‌ها به خوبی از امکان نقش پروپاگاندایی سینما باخبر بودند، باید اضافه کرد پروپاگاندا از نظر آنان صرف پیام‌های بلندگویی توسط فیلم‌ها نبود، بلکه سرگرم‌سازی توده‌ها نیز اهمیت ویژه‌ای داشت. تروتسکی در ژوئن ۱۹۲۳ مقاله‌ای با نام *ودکا، کلیسا و سینما* نوشت که در آن سینما را امکانی برای سرگرمی و آموزش توامان بیان کرد:

> واقعیت این است که ما در شش سال گذشته، تصرفی بر سینما نداشته‌ایم و این نشان می‌دهد که اگر صراحتاً نگوییم احمق، تا چه حد تنبل و بی‌سوادیم. این سلاح بهترین ابزار برای تبلیغات است که برای استفاده‌شدن فریاد می‌زند، تبلیغات صنعتی، تبلیغات، آموزش و فنی، تبلیغات علیه الکل، تبلیغات برای بهداشت، تبلیغات سیاسی، هر نوع

۱. Ivan Ilyich Mozzhukhin

۲. Vsevolod Emilyevich Meyerhold

۳. Sergei Iosifovich Yutkevich

تبلیغاتی که دل‌تان بخواهد، تبلیغاتی که قابل دسترس همه است، جذاب است و در حافظه می‌نشیند و می‌تواند منبعی سودآور باشد. (تروتسکی: ۱۳۹۳)

نظرات تروتسکی مانند سایر هم‌فکرانش معطوف به تبلیغات بود، اما اهمیت امر آنجاست که هیچ‌یک از سردمداران شوروی از عامل جذابیت و سرگرم‌کنندگی سینما غافل نبودند.

تحت حمایت‌های دولت، فیلمسازان جوان پا به عرصه گذاشتند که تا آن زمان مشغول کسب مهارت و آزمایش بودند. نخستین گام توسط ژیگاورتف با فیلم *دوربین-چشم*[۱] در سال ۱۹۲۴ برداشته شد. مستندی که تلاش می‌کند دوربین فیلمبرداری را به تجربهٔ تفسیرگر چشم بینندهٔ‌ای فاعل نزدیک کند. پس از آن کولشف با ساخت فیلم *ماجراجویی خارق‌العادهٔ آقای وست در سرزمین بولشویک‌ها*[۲] (۱۹۲۴) از کارگاه خود بیرون آمد. این فیلم که دو تن از کارگردان‌ها مهم آیندهٔ شوروی یعنی پودوفکین و بوریس بارنت[۳] را به عنوان نویسنده و بازیگر کولشف را در لیست تهیهٔ خود داشت، داستان آمریکایی ساده‌لوحی است که به شوروی سفر می‌کند و در آنجا گیر دسته‌ای اوباش می‌افتد تا نهایت توسط بولشویک‌های راستین نجات یافته و پیام انقلاب را به جهان صادر می‌کند. این فیلم به شکل شدید تحت تأثیر کمدی‌های اسلپ استیک است که در ترکیب با اغراق و تیپ‌سازی به یک هجویه شباهت پیداکرده است. هجویه‌ای علیه تفکر و رفتار غرب نسبت به بولشویک‌ها و البته نقدی تند به قشر باقی‌مانده از روزگار تزاری. در این فیلم خبر چندانی از نگره‌های مونتاژی وجود ندارد، جز در ترکیب صحنه‌های واقعی و فیلم‌های خبری مانند سکانسی که آقای وست با دوربین در حال تماشای گردهمایی بولشویک‌ها است و تصویر به فیلم خبری گردهمایی برش می‌خورد که سبب ساخت جغرافیای خلاق می‌شود.

---

۱. Kino-Eye

۲. The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks

۳. Boris Barnet

سال ۱۹۲۴ انفجاری در شوروی رخ داد. لنین مُرد و جنگ قدرت در میان سران حزب بالا گرفت. استالین به عنوان دبیر کل حزب و تروتسکی مخالف او مشغول زورآزمایی بودند. رفقایی که هفت سال قبل پتروگراد را فتح کردند، حال برای فتح صندلی لنین خیز برداشته بودند. با این تفاوت که صندلی رهبری، خلاف پتروگراد جایی برای دو مدعی نداشت. آنچه این رقابت را به سینما ربط می‌دهد، بحث‌هایی است که از سال‌های ابتدایی دهۀ ۲۰ شروع شد. دو دیدگاه کلی در میان سران شوروی دربارۀ هنر جریان داشت. گروهی موافق آزادی انواع هنر و دیگری حامی هنر دستوری. از نظر مخالفان هنر در والاترین شکل خود چیزی نبود جز بازنمایی زندگی حقیقی پرولتاریا، ایده‌ای که با نام رئالیسم سوسیالیستی می‌شناسیم. هواکو در کتاب خود به‌خوبی شرح می‌دهد چگونه این سال‌ها مخالفان و موافقان هنر تجربه‌گرا در حال نبرد بر سر تسلط هنر فرمایشی یا آزادی هنر بودند. جناح موافق که از حمایت افرادی چون لوناچارسکی، بوخارین[1] و تروتسکی بهره‌مند بودند، برای مدتی دست بالا را داشتند. آنها در سال ۱۹۲۴ بیانیۀ آزادی هنر را در کمیتۀ مرکزی حزب به تصویب رساندند، اما پس از مرگ لنین و تضعیف جناح تروتسکی، استالین و هم‌فکرانش که در حال قدرت‌گیری بوده و تلاش می‌کردند تا بساط هرگونه هنر پیشرو را جمع کنند:

> جناحی که این موج فیلم را تحمل می‌کرد و اینک رهبرش استالین بود، هنوز برای ملغی کردن تصمیم سال‌های ۲۵ـ۱۹۲۴ جناح تحمل‌کننده، آمادگی نداشت که با الهام از نفوذ تروتسکی و بوخارین گرفته‌شده بود، یک علت این امر آن بود که استالین هنوز با بوخارین متفق بود و علت دیگرش آن بود که استالین کاملاً سرگرم اعدام هواداران تروتسکی، کامنف[2] و زینوویف[3] بود. (هواکو: ۱۲۲)

در چنین شرایطی فیلمسازان شوروی تازه در حال آغاز راه بودند.

---

۱. Nikolai Ivanovich Bukharin

۲. Lev Borisovich Kamenev

۳. Grigory Yevseyevich Zinoviev

آیزنشتاین که بی‌شک شاخص‌ترین فیلمساز جنبش مونتاژ است، در سال ۱۹۲۵ دو فیلم روانه پردهٔ نمایش کرد. *اعتصاب*[۱] و *رزم‌ناو پوتمکین*[۲]. فیلم نخست آیزنشتاین داستان اعتصاب کارگران یک کارخانه در سال ۱۹۰۳ و قتل‌عام آنان توسط سربازان تزار را روایت می‌کند. آیزنشتاین در *اعتصاب* انواع مختلفی از تمهیدات خلاقانه را به کار می‌برد. وی میان‌نویس‌های فیلم را به تصویر اجسام مشابه برش می‌زد (گرافیکی) و شدت کنش‌های انسانی را از طریق پیوند عمل بازیگران با اجسام به نمایش می‌گذارد. برای مثال در صحنه‌ای رئیس کارخانه از شنیدن خبر نقشهٔ اعتصاب کارگران عصبانی می‌شود، بلافاصله تصویر رئیس به کلمهٔ خشم، کارمندی که غش می‌کند و قفسه‌هایی برش می‌خورد که بسته می‌شود. این شیوه را بعدتر آیزنشتاین در سکانس مشهور پوتمکین نیز به کار می‌برد؛ شلیک توپ توسط ناو و برخاستن مجسمهٔ شیر.

در *اعتصاب* برای نمایش ویژگی جاسوس‌ها، برحسب شهرت آنها به حیوانات برش می‌خورد. درجایی دیگر تصاویر درون پروندهٔ رئیس پلیس زنده می‌شود، توالی زمانی از طریق نمای واسطه برهم می‌خورد (رئیس پلیس پشت میزش نشسته ـ به پرونده نگاه می‌کند ـ ایستاده منتظر جاسوس‌ها). مشهورترین سکانس فیلم اما جایی است که سربازان در حال کشتار کارگران هستند و تصاویر کشتار به تصاویر سلاخی یک گاو در هم برش می‌خورد و این دو را به هم تشبیه می‌کند تا این گونه خشونت به‌کار رفته علیه کارگران را نمایش دهد. *رزم‌ناو پوتمکین* تا حد زیادی ایده‌های تدوینی فیلم *اعتصاب* را به‌گونه‌ای کامل‌تر دنبال می‌کند. در *رزم‌ناو پوتمکین* بحث مونتاژ زمان وجه برجسته‌ای به خود می‌گیرد. برای مثال در صحنه‌ای شاهد ده نمای مختلف از ملوان عصبانی هستیم که می‌خواهد بشقابی را بشکند و در عمل، منطق زمان واقعی را می‌شکند. سکانس بسیار مشهور فیلم، پلکان اودسا است. در این سکانس شاهد سربازانی هستیم که از فراز پلکان پایین می‌آیند و به مردم شلیک می‌کنند. طی دو دقیقه و هفده ثانیه، ۵۷ نما برش

---

۱. Strike

۲. Battleship Potemkin

می‌خورد، بی‌آنکه میان‌نویسی در کار باشد. سپس میان‌نویسی می‌بینیم از قول زنی که می‌گوید «با آنها حرف بزنیم». ۲۲ نمای دیگر طی یک دقیقه دیده می‌شود و بعد میان‌نویس که می‌گوید «شلیک نکنید». سپس دو نما از مادری که فرزندش در هجوم جمعیت زخمی شده است، مادر از پلکان بالا می‌آید و از سربازان استمداد می‌طلبد، طی شش نما سربازان به مادر شلیک می‌کنند و میان‌نویس که می‌گوید «قزاق‌ها». در بخش دوم پلکان ادسا که سقوط مشهور کالسکه در آن رخ می‌دهد، طی دو دقیقه و بیست ثانیه، ۶۵ نما برش می‌خورد که تقریباً برابر با بخش اول است. ریتم مونتاژ نماها که از ابتدا تا بخش میانی افزاینده بوده، ناگهان در نمای کشته‌شدن مادر آرام می‌شود. بعد دوباره همان ریتم افزاینده تکرار می‌شود. می‌توان این گونه گفت که ریتم مونتاژ آیزنشتاین شبیه باز و بسته شدن یک آکاردئون است. از سوی دیگر نوع قاب‌بندی آیزنشتاین از نماهای باز آغاز شده و به مرور قاب‌ها بسته‌تر می‌شود. علاوه بر اینکه نوع چینش و حرکت بازیگران و دوربین نیز به گونه‌ای است که احساس تشویش و اضطراب را منتقل می‌کند. *رزمناو پوتمکین* به غیر از دستاوردهای فنی و اعتبار هنری، برای سینمای شوروی و آیزنشتاین اعتبار دیگری نیز به همراه آورد و آن فروش فیلم در خارج از روسیه بود.

اعتصاب و *رزمناو پوتمکین* واجد ایدهٔ قهرمان‌پروری جمعی است. در این فیلم‌ها نمی‌توان شخصیت محوری یافت که براساس کنش او داستان پیش برود، بلکه تودهٔ پرولتاریا عامل پیشرفت وقایع است. خصلتی که در اغلب آثار آیزنشتاین و سایر فیلمسازان شوروی، الهام گرفته از ایده‌های لنینیستی دیده می‌شود. فیلم بعدی آیزنشتاین *اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد*[۱] البته تا حدی این خصیصه را نقض می‌کند. سال ۱۹۲۷ آیزنشتاین به سفارش دولت این فیلم را به مناسبت دهمین سالگرد انقلاب ساخت که روایت تسخیر پتروگراد به دست بلشویک‌ها از زمان حضور لنین در فنلاند تا تسخیر کاخ زمستانی است.

---

۱. October: Ten Days That Shook the World



تصویر ۱۳ ـ ۲ اعتصاب

آیزنشتاین به قهرمان‌سازی توده‌ها توجه خاصی دارد، اما گاه از این روش به شکل استعاری جهت ساخت قهرمان مطلوب خویش استفاده می‌کند. به عنوان مثال در بخش ابتدایی *اکتبر*، هنگام نمایش لنین در مرز فنلاند، جمعیت انبوهی را منتظر می‌بینیم که نورافکن‌ها مانند چشم بالای سر آنها حرکت می‌کند. آیزنشتاین برای القای حس انتظار، ۱۶ نمای پی‌درپی از جمعیت را نشان می‌دهد، سپس در لحظهٔ موعود، ۱۸ نما طول می‌کشد تا با چهرهٔ لنین مواجه شویم. جالب آنکه در این بین ۳ نما سهم میان‌نویس‌ها است که نام لنین بخش بخش میان تصاویر جمعیت و بالابردن پرچم بولشویک‌ها برش می‌خورد تا سرانجام به تصویر لنین می‌رسیم. به این ترتیب آیزنشتاین در ۱۰۴ ثانیه، ۳۴ نما را با ریتم فزاینده برش می‌زند تا به تصویر لنین رسیده و تصویر او ایستا می‌شود، با این روش نه تنها از لنین بی‌آنکه عمل قهرمانانه‌ای در فیلم انجام داده باشد، برای مخاطب قهرمان می‌سازد، که او را تجسم توده و خواست خلق هم نشان می‌دهد. بخش جالب‌تر فیلم سکانس معرفی کرنسکی است.

برخلاف سکانس ورود لنین، کرنسکی در کاخ خالی تزار از پله‌ها بالا می‌رود، در حالی که دو تن از اعضای نظامی کابینه پشت سرش راه می‌روند و مابقی، بالای پله‌ها در انتظار او هستند. آیزنشتاین موشکافانه به همان شیوهٔ پیشین از میان‌نویس‌ها استفاده می‌کند تا کرنسکی را به مخاطب معرفی کند، اما به عنوان دیکتاتوری احمق.

آیزنشتاین به سیاق مشهور خود بارها از کنار هم نشانی نماها کرنسکی را به مجسمهٔ ناپلئون و طاووس پیوند می‌زند تا شخصیت مغرور او را شکل بخشد. تمهیدی که هیچگاه دربارهٔ رهبران انقلابی‌ها به کار نمی‌برد. سطح پیچیده‌تر استفاده ازاین‌گونه مونتاژ زمانی است که سربازان مینیاتوری و لیوان‌های خالی شراب در یکدیگر برش می‌خورد و سرانجام کرنسکی دیده می‌شود که بر سر جام شراب تاج می‌گذارد. سپس میان‌نویسی که اعلام می‌کند «انقلاب در خطر است». به نظر می‌آید این نوع چینش تصویری علاوه بر اینکه در نماهای قبل‌تر کرنسکی را در کاخ تزاری دیده‌ایم، استعاره از میل کرنسکی جهت حرکت به‌سوی سلطنت دارد. این گونه است که آیزنشتاین قهرمان و ضدقهرمان فردی می‌سازد، حال آنکه در سایر آثار او، سوی خیر و شر تیپیکال است.

اکتبر سرشار استفاده از اشکال مختلف مونتاژ است و می‌توان آن را نهایت استادی و درعین‌حال رادیکال‌ترین فیلم آیزنشتاین دانست. یکی از سکانس‌های چشمگیر *اکتبر*، فصل مربوط به تسخیر راه‌آهن و پیوستن قزاق‌ها به انقلابی‌ها است که منجر به رقصی گروهی و تند می‌شود. در این سکانس، ریخت‌شناسی افراد نشانگر اقوام مختلف روسیه است که هریک به شیوهٔ سنتی قوم خود می‌رقصند. درحقیقت آیزنشتاین با این سکانس القا می‌کند که تمامی مردم روسیه کنار یکدیگر انقلاب کرده‌اند. شیوهٔ آیزنشتاین در این فصل تأکید بیشتر بر میزانسن است تا مونتاژ. از دیگر نکات چشمگیر فیلم، بخش مربوط به تیراندازی مسلسل بوده که نماهای جفتی پشت سرهم توهم صدای شلیک را همراه دارد. آیزنشتاین از مردم عادی به عنوان بازیگر استفاده کرده و آنها را مطابق تیپ سازگار با شخصیت‌هایش انتخاب می‌کند. این نابازیگران اطوارهای اغراق‌شده‌ای دارند که آیزنشتاین از آموزه‌های مه‌یرهولد وام گرفته است. به‌عبارت‌دیگر بازیگران در دست آیزنشتاین ماشین‌هایی هستند که او از

انتخاب و پیوند حرکات آنان به نتیجهٔ مطلوب خود می‌رسد.

برای آیزنشتاین سال‌های بعد چندان راحت نگذشت. تحت فشار دستگاه سانسور مجبور بود مونتاژ را به شکلی عامه‌فهم استفاده کند. با این وجود حاکمیت شوروی تحمل نوع دیگری از فیلم، جز آثاری را نداشت که به‌صراحت حاوی پیام ایدئولوژیک باشد. همین امر سبب شد آیزنشتاین بیش از پیش مجبور به فاصله گرفتن از فیلمسازی آوانگارد شود. به واقع آثار بعدی او حتی *کهنه و نو*[۱] که هنوز ردپای نگرهٔ مونتاژ در آن مشهود است، در زمینهٔ گسترش و پیچیدگی داستان، پیشرفت قابل ملاحظه‌ای دارد، اما فرم آن جز تکرار تجربیات پیشین نیست.

سال ۱۹۲۶ پودوفکین، *مادر*[۲] رمان مورد علاقهٔ بولشویک‌ها نوشتهٔ ماکسیم گورکی[۳] را به تصویر کشید. *مادر* داستان زنی است که برای نجات فرزندش زاغهٔ اسلحهٔ شورشیان را به پلیس لو می‌دهد، اما همین امر سبب به دام افتادن پسر و مرگش می‌شود.

هراندازه آثار آیزنشتاین سرشار از جنب‌وجوش بود، پودوفکین فیلمسازی میانه‌رو است. داستان در فیلم‌های پودوفکین ارزش و اهمیت ویژه‌ای دارد و فرم فیلم در خدمت روایت ساده است. البته این بدان معنا نیست که پودوفکین رویکردی سطحی در بیان داستان دارد، بلکه می‌کوشد به‌جای تهییج مخاطب (آنچه آیزنشتاین می‌کرد)، به احساسات عمیق و انسانی مخاطب نفوذ کند. برای مثال در فصل معروف فیلم *مادر*، زندانیان از نقشهٔ فرار خبردار می‌شوند که قرار است فردای آن روز اتفاق بیفتد. پودوفکین با نمایش افکار شفقت‌انگیز زندانیان، مخاطب را به همدلی با آنان وامی‌دارد. به موازات آن می‌بینیم که فرماندهان نظامی نیز برای فردا آماده می‌شوند که این آگاهی احساس بیم را برمی‌انگیزد. این شیوه از روایت سبب تعلیق در داستان می‌شود، بی‌آنکه شاهد کش‌دار کردن روایت از طریق فرم بیرونی باشیم. نکتهٔ جالب توجه در برش‌های

---

۱. Old and New

۲. Mother

۳. Maxim Gorky

قیاسی فیلم *مادر* است. پودوفکین نیز مانند آیزنشتاین از این تمهید استفاده می‌کند، اما به‌گونه‌ای کاملاً تغزلی. در سکانس راهپیمایی، تصویر آدم‌ها به رودخانه‌ای برش می‌خورد که یخ‌ها برروی آن در حال آب شدن است. این تشبیه سبب ایجاد حس امیدواری می‌شود. هنگام درگیری میان راهپیمایان و سربازان، تصاویری از برخورد یخ‌ها با سنگ‌ها می‌بینیم و در انتها، پسر که آزادشده، خود را به آب می‌رساند و صورتش را در آن می‌شوید. به این ترتیب پودوفکین تصاویر استعاری خود را به جریان تصاویر اصلی وارد می‌کند. در آثار پودوفکین شیوهٔ شخصیت‌پردازی تا حد زیادی متمایز از سایر فیلمسازان شوروی است. پودوفکین اگرچه توده‌ها را قهرمانانه می‌نگرد، اما قهرمان آثارش توده‌ها نیستند. بلکه همواره یک شخصیت محوری وجود دارد که داستان را پیش می‌برد. این شخصیت نیز قهرمان‌زاده نیست، بلکه از مسیر هامارتیا[1] به دگرگونی و قهرمانی می‌رسد. به‌عبارت دیگر آثار پودوفکین واجد شرایط تراژدی است و اشخاص در آن طی مراحل مختلف آرام‌آرام به آگاهی اجتماعی-طبقاتی می‌رسند.

در همان سال که *مادر* ساخته شد، جوان‌ترین فیلمسازان جنبش نیز اقدام به ساخت *چرخ شیطان*[2] کردند. فیلم کوزینتسف و تراوبرگ داستانی بسیار ساده و کلیشه‌ای دارد. ملوان جوانی همراه رفقایش برای تفریح به شهر می‌آید، در آنجا با دختری آشنا می‌شود که باعث تأخیر او در بازگشت به ناو می‌شود. همین امر سبب می‌شود پسر و دختر آوارهٔ شهر شوند که از جانب پدرش طردشده و گیر گروهی از لمپن پرولتاریاها بیفتند. پسر پس از غوطه‌خوردن در دنیای اوباش، به اصل خود باز گشته و با کمک پلیس، اوباش را نابود می‌کند و دوباره به ناو می‌پیوندد. *چرخ شیطان* روایت ساده‌ای از سفر قهرمان است. یک سوسیالیست جوان که با ایمان به آرمان‌هایش خود را از منجلاب تباهی نجات می‌دهد. همچنین فیلم قصد دارد به تماشاگر خود کاملاً عیان یادآوری کند که جهانِ قشر لمپن پرولتاریا تا چه حد منحط و فاسد است؛ ایده‌ای که در بسیاری از فیلم‌های آن دوران شوروی مشاهده می‌شود. فرم فیلم تحت

---

۱. Hamartiaآن دگرگونی که برانگیزانندهٔ ترس و رحم باشد.

۲. The Devil's Wheel

تأثیر دو مقوله است. نخست نظریات جنبش مونتاژ و دوم سیرک. کوزینتسف و تراوبرگ در استفاده از بازیگران عجیب غریب، تجربیات زیادی در زمینهٔ هم‌آمیزی گونه‌های مختلف نمایشی از جمله سیرک داشتند و به نظر *چرخ شیطان* نیز ایدهٔ خود را از همان تجربیات وام گرفته است. مشهودترین نمود این تأثیر را می‌توان در فصل ابتدایی حضور در پارک دید که هرج و مرج دیوانه‌واری از رفتار تماشاگران و بازی‌های سیرک به وجود آمده است.

در سکانس ترن‌سواری ملوانان، کوزینتسف و تراوبرگ از تکنیک فیلم‌های روح‌سواری انگلیسی استفاده کرده‌اند. به این صورت که دوربین در جلوی یک ترن هوایی وصل شده و نقطهٔ دیدْ ترن است. تصاویر سقوط و صعود ترن در ترکیب با تصویر سرنشینان و میان‌نویس‌ها با ریتم فزاینده، توهم سرعت می‌آفرینند. در سکانس دیگری، ملوان مشغول تفریح در پارک است، در حالی که ناو محل خدمت او، قصد ترک بندر را دارد. تصویر ملوان، ناو و ساعت در همدیگر برش می‌خورد، صفحهٔ مدوری (چرخ شیطان) که ملوان بر آن سوار است، تبدیل به یک صفحهٔ ساعت می‌شود و به این شکل، از دست‌رفتن زمان برای ملوان نشان داده می‌شود. کوزینتسف و تراوبرگ در فیلم بعدی خود *شنل*[۱] اثر مشهور گوگول[۲] را اقتباس کردند. این فیلم گرچه از تدوین پویا برخوردار است، اما صحنه‌پردازی آن به سبک فیلم‌های اکسپرسیونیستی چشمگیرتر است. در کارنامهٔ این دو کارگردان می‌توان *بابل جدید*[۳] را اثری کامل و قوام‌یافته دانست که دستاوردهای پیشین سازندگانش و فیلمسازان جنبش را به کار گرفته است.

فیلمساز مهم دیگر شوروی، الکساندر داوژنکو[۴] دیرتر از سایرین به فیلمسازی روی آورد. او که خاستگاه متفاوتی با سایرین داشت و تا حدی خودآموخته بود، چندان پایبند به نگرهٔ مونتاژ نشد، بلکه تلاش می‌کرد با بهره‌گیری از

---

۱. The Overcoat

۲. Nikolai Vasilyevich Gogol

۳. The New Babylon

٤. Alexander Petrovich Dovzhenko

چشم‌اندازهای سرزمین مادری‌اش اوکراین و داستان‌های مبهم و رازآلود، به‌دلخواه خود دست یابد. در آثار داوژنکو انسان‌ها با سرنوشتی سایه‌گون در ستیز هستند که کیفیتی ماورایی دارد. برای داوژنکو نمایش خشونت طبیعت و سبعیت انسان و چیزی اهمیت دارد که پشت سر می‌گذارد و چندان علاقه‌ای به شعارهای ایدئولوژیک در آثارش دیده نمی‌شود. داوژنکو حتی زمانی که مجبور است به دلیل فشار دولتی از ایدئولوژی بولشویکی و برنامه‌های دولتی حمایت کند، آن را دستمایه قرار داده تا تأثیرش بر زندگی انسان‌ها را نمایش دهد. به غیر از فیلمسازانی که نام برده شدند، افراد دیگری نیز در قالب نگرهٔ مونتاژ مشغول به کار بودند که گسترهٔ آن به مستندسازی هم می‌رسد. مشهورترین این افراد ژیگا ورتف است که با فیلم *مردی با دوربین فیلمبرداری*[۱] نگاه به مقولهٔ فیلم مستند را دگرگون کرد. اسفیر شوب[۲] که در سال ۱۹۲۷ به مناسبت انقلاب، با استفاده از تصاویر آرشیو سلطنتی تزار و مونتاژ آنها فیلمی به نام *سقوط خاندان رومانف*[۳] را پدید آورد که اساس مستندسازی آرشیوی را بنیان نهاد.

جنبش مونتاژ با وجود قدرت و شور خلاقانه، عمر کوتاهی داشت. در سال ۱۹۲۸ کنفرنس حزب دربارهٔ سینما برگزار شد و در قطعنامه‌ای خواستار ممنوعیت تمایلات ناتورالیستی و فرمالیستی شدند. این قطع‌نامه اگرچه در کمیتهٔ مرکزی حزب به تصویب نرسید، اما زنگ هشدار را به صدا درآورد. به واقع ایدهٔ تجربه‌گرایان آن بود که از طریق فرم هنری پیچیده، سطح درک زیبایی‌شناختی و فرهنگ عمومی را در مسیر آگاهی طبقاتی گسترش دهند، اما طرفداران رئالیسم سوسیالیستی خواستار فرم عامه‌فهم، مطابق با درک مردم بودند. شگفت این‌که نوع بینش این دسته، کمی یادآور تفکر سرمایه‌داری در تحمیق توده‌هاست.

سال ۱۹۲۹، برنامهٔ پنج سالهٔ استالین روی ریل افتاده بود و دیگر کسی یارای

---

۱. Man with a Movie Camera

۲. Esfir Ilyinichna Shub

۳. The Fall of the Romanov Dynasty

لرزاندن پایه‌های قدرت او را نداشت. استالین چنان بر اریکهٔ قدرت تکیه زده بود که نیازی به متحدان دردسرساز نمی‌دید. پس لوناچارسکی و بوخارین از حزب اخراج شدند. استالین اینک قدم بر پلکان کیش شخصیت گذاشته بود و خود را در همهٔ امور صاحب‌نظر می‌دانست. در همین سال به اجبار استالین پایان‌بندی *کهنه و نو* عوض شد. روندی که در سال‌های بعد با قبضهٔ کامل قدرت به دست استالین، به حدی شدت یافت که هنرمندان مختلف به تغییر رویکرد، تبعید یا مرگ محکوم شدند.

جنبش مونتاژ شوروی مقارن با سال ۱۹۳۰ بعد از ساخت *زمین*[۱] توسط داوژنکو، کم و بیش به پایان خود رسید. هنرمندان به اصطلاح فرمالیست از سوی منتقدانی که بلندگوی امیال استالین بودند، تخطئه شده و این چنین، دیگر نه امکان کافی، نه جسارتی برای ساخت فیلم به سیاق مطلوب خود داشتند.

پس از زمین تعدادی فیلم دیگر نیز توسط اعضای جنبش ساخته شد که نیم‌نگاهی به ایده‌های قبلی خود داشتند، اما هیچ‌کدام واجد طراوت و پویایی آثار پیشین نبودند.

در بخش مربوط به سینمای امپرسیونیستی بیان شد که یکی از وجوه مهم فیلمسازان آن جنبش، فعالیت نوشتاری دربارهٔ سینما بود. سینماگران و منتقدان شوروی نیز از این نظر اهمیت مشابهی دارند.

ردپای نخستین نظریات مرتبط با نگرهٔ مونتاژ را می‌توان در نوشته‌های فوتوریست‌های شوروی به خصوص مایاکوفسکی[۲] ردیابی کرد. فوتوریست‌های روس تحت تأثیر نظریات مارینتی[۳] و کوبیست‌ها از سال ۱۹۱۲ با مانیفست «سیلی به صورت ذائقهٔ عوام» کار خود را آغاز کردند. درمیان فوتوریست‌های روس، چهره‌ای شاخص‌تر از مایاکوفسکی وجود ندارد. وی در عین این‌که شاعری پرشور بود، به سایر هنرها به خصوص سینما و تئاتر نیز توجه ویژه

---

۱. Earth

۲. Vladimir Vladimirovich Mayakovsky

۳. Filippo Tommaso Emilio Marinetti

داشت. مایاکوفسکی در سال ۱۹۱۳ در مقالهٔ «تئاتر، سینما، فوتوریسم» برخی از نظریات خود را در باب پیوند این هنرها با فوتوریسم بیان کرد و سپس تلاش کرد به عرصهٔ سینما وارد شود، با این‌حال طبق شواهد این تجربه چندان موفق نبود.

> مایاکوفسکی دست‌کم از سال ۱۹۱۵ فعالیت سینمایی داشت، سال ۱۹۱۸ چند فیلمنامه نوشت و در سه فیلم، برای شرکت بی‌کفایتی به نام نپتون بازی کرد. اما از این تجربه چنان سرخورد که هنگام شرکت در کنفرنس پتروگراد به سال ۱۹۱۹ ـ به ریاست دوستش آناتولی لوناچارسکی، نخستین کمیسار مردمی آموزش‌وپرورش ـ صنعت سینمای شوروی را محکوم کرد. خواستار آن شد که ادارهٔ آن در اختیار هنرمندان قرار گیرد. (رد: ۱۳۶۵، ۹۶)

نوشته‌های مایاکوفسکی سبب جذب هنرمندان دیگر مانند مه‌یرهولد شد. فوتوریست‌ها که دورانداختن گذشته و ماشینیزم را ستایش می‌کردند، ایدهٔ انقلاب را تبلور خواست خود دیدند. به همین خاطر بلافاصله به بولشویک‌ها پیوستند و پس از انقلاب با الهام از ایدهٔ «هنر کاری مانند سایر کارها» تلاش کردند هنرها را به مانند یک ماشین درآورده و کاربردی نمایند. این میان کانستراکتیویست‌ها[1] اثر عمیقی برروی فیلمسازان آیندهٔ جنبش به خصوص آیزنشتاین گذاشتند و او با حضور در کارگاه مه‌یرهولد شروع به طراحی صحنه،کارگردانی تئاتر و ساخت فیلم کوتاه کرد. آیزنشتاین در اینجا عقاید خود دربارهٔ مونتاژ را سامان بخشید و از اوایل دههٔ بیست شروع به نشر آن در مقالاتش کرد. از سوی دیگر کولشف نیز نتایج آزمایش‌های خود را مکتوب کرده و عقایدش را در اختیار دیگران می‌گذاشت. به مرور با شروع دوران فیلمسازی، انتشار یادداشت‌های کارگردان‌ها و منتقدان گسترده‌تر شد، تا جایی که به تدوین نظریه توسط آیزنشتاین و پودوفکین منجر شد. همچنین در این دوره ژیگا ورتف در نقد فیلم داستانی و حمایت از نظریهٔ سینماـ چشم[2] قلم می‌زد.

---

۱. Constructivist

۲. Kino – glaz

نکتهٔ مهم دربارهٔ نوشته‌های نگرهٔ مونتاژ، درگیری دائم آنها با اجتماع است. این افراد نظریات خود را به صورت مقاله در روزنامه‌ها و بولتن‌ها چاپ می‌کردند و منتقدان نیز به همان شکل له و علیه آنان موضع می‌گرفتند. همین امر سبب شد عامهٔ مردم در جریان این نظریات قرار گیرند. در وهلهٔ بعد شیوهٔ نگارش این نظریات است. بیشتر نوشته‌های مربوط به نگرهٔ مونتاژ جنبهٔ آموزشی دارد. چنان که انگار قصد از نگارش، کمک به درک مخاطب و آموزش علاقه‌مندان به سینما است. به عبارت دیگر فیلمسازان نگرهٔ مونتاژ نوعی راهنما برای درک فیلم‌های‌شان در اختیار مخاطبان قرار می‌دادند.

جنبش مونتاژ شوروی اگرچه در زمان کوتاهی طلوع و افول کرد، اما فیلم‌های بسیار مهمی پدید آورد که نوع نگاه به فنون فیلمسازی و ادراک مخاطب را دگرگون ساخت.

سال‌شمار فیلم‌های جنبش مونتاژ شوروی

۱۹۲۴: *کینو- چشم* – ژیگا ورتف. *ماجراجویی خارق‌العادهٔ آقای وست در سرزمین بولشویک‌ها* ـ لف کولشوف

۱۹۲۵: *اعتصاب* ـ سرگی آیزنشتاین. *اشعهٔ مرگ*[۱] ـ لف کولشف. *رزم‌ناو پوتمکین* – سرگی آیزنشتاین

۱۹۲۶: *مادر* ـ وسوالد پودوفکین. *چرخ شیطان* ـ گریگوری کوزینتسف و لئونید تراوبرگ. *شنل* – کوزینتسف وتراوبرگ

۱۹۲۷: *پایان سنت پترزبورگ*[۲] ـ وسوالد پودوفکین. مسکو در *اکتبر*[۳] ـ بوریس

---

۱. The Death Ray

۲. The End of St. Petersburg

۳. Moscow in October

بارنت. *پوشهٔ دیپلماتیک*[۱] ـ الکساندر داوژنکو. *زنیگورا*[۲] – الکساندر داوژنکو. *خانهٔ کنار تروبنایا*[۳] ـ بوریس بارنت

۱۹۲۸: توفان بر فراز آسیا[۴] ـ وسوالد پودوفکین. *اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد* – سرگی آیزنشتاین

۱۹۲۹: *بابل جدید* – گرگوری کوزینتسف و لئونید تراوبرگ. *مادربزرگم*[۵] ـ کت میکا بریدزه[۶]. *قطار سریع‌السیر آبی*[۷] – لئونید تراوبرگ. *مردی با دوربین فیلمبرداری* – ژیگا ورتف. *آرسنال*[۸] – الکساندر داوژنکو. *کهنه و نو* – سرگی آیزنشتاین

۱۹۳۰: *تنها*[۹] – گرگوری کوزینتسف و لئونید تراوبرگ. *زمین* – الکساندر داوژنکو

۱۹۳۱: *کوه‌های زرین*[۱۰] ـ سرگی یوتکویچ[۱۱]

۱۹۳۲: یک مورد *ساده*[۱۲] ـ وسوالد پودوفکین

۱۹۳۳: *سرباز فراری*[۱۳] ـ وسوالد پودوفکین

---

۱. The Diplomatic Pouch

۲. Zvenigora

۳. The House on Trubnaya

٤. Storm over Asia

٥. My Grandmother

٦. Kote Miqaberidze

٧. The Blue Express

٨. Arsenal

٩. Alone

١٠. Golden Mountains

١١. Sergei Yutkevich

١٢. A Simple Case

١٣. The Deserter

فیلم تجربی؛ فراسوی جنبش‌ها

با توجه به آنچه تا اینجا بیان شد، ممکن است تصور کنیم که فیلم تجربی سرآغازی به طور کامل اروپایی دارد و آمریکایی‌ها یا سایر کشورهای جهان هیچ نقشی در شکل‌گیری این‌گونه نداشته‌اند. این فرض تا حدی صحیح است. از این منظر که شکوفایی فیلمسازی آوانگارد و قدرت یافتن آن در اروپا رخ داد. همان‌گونه که هنر و ادبیات مدرن در آنجا شکل گرفت و به جهان تسری یافت. اما فیلمسازان و هنرمندان سایر کشورها نیز کاملاً در انتظار طلوع خورشید اروپایی نبودند و خود تجربیاتی در این زمینه رقم زدند. هرچند تا مدت‌ها فرض بر صدور سینمای آوانگارد از اروپا به آمریکا و دیگر نقاط جهان بود. کما این‌که حتی آرتور نایت نیز چنین نظری دارد. امروز اما بازیابی فیلم‌هایی که شاید در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ در دسترس نبوده است، به ما نشان از ادعای دیگری می‌دهد. اگر بپذیریم برخورد با دستگاه سینماتوگراف و عمل فیلمسازی به عنوان پدیده‌ای که پیشینهٔ متداوم نداشته است، از اساس عمل تجربی به‌حساب می‌آید، پس آنچه پیش‌قراولان سینما انجام داده و ساخته‌اند، اثر تجربی بوده است. با این وجود از این بخش به بعد، در پی زدن نقبی دوباره به گذشته هستیم و هرچه را مرور می‌کنیم که هنگام بررسی مکاتب فیلمسازی آوانگارد نادیده گرفتیم، تا بدین شکل نقشه‌ای کلی از روند پیدایش و تکامل فیلم تجربی در سینما را به‌صورت خلاصه ترسیم کنیم. لازم به ذکر است که این سیر به آثاری منتهی می‌شود که در ادامه معرفی می‌شوند. *تئاتر ستاره*[۱] (۱۹۰۱) ساختهٔ فردریک آرمیتاژ[۲]، به نظر نخستین فیلم ساخته‌شده با شیوهٔ زمان‌گذر است که هر چهار دقیقه یک فریم فیلمبرداری شده‌است و سپس با سرعت ۱۸ فریم پخش می‌شود. این فیلم روند تخریب سالن *تئاتر ستاره* در برادوی را نمایش می‌دهد و از پیش‌گامان سمفونی شهری است. آرمیتاژ پس از این فیلم، *پایین دست هادسون*[۳] را نیز با استفاده از شیوهٔ زمان‌گذر ساخت که از این منظر جزو اولین فیلمسازانی محسوب می‌شود که قابلیت‌های دوربین را

۱. star theatre

۲. Frederick S. Armitage

۳. Down the Hudson

دست‌مایهٔ آزمایش قرار داده است.

همان‌گونه که پیش‌تر توضیح داده‌شد، آمریکایی‌ها در دهه‌های ابتدایی سینما بیشتر مشغول تثبیت و شکل‌دهی به نظام تولید بودند و آثاری که تولید می‌شد، چنان وجه کالایی مهمی داشت که انتظار آوانگارد بودن، چندان منطقی نبود و کارگردانی مانند گریفیث نیز چالش‌های زیادی برای رستن از بند قواعد استودیویی داشت. از سوی دیگر آمریکا بر خلاف اروپا، فاقد سنت هنری قدرتمند بود و میل به آوانگارد، بستری برای بروز نداشت. اما پس از جنگ جهانی اول، بر اثر مبادلهٔ فرهنگی، مهاجرت و تماشای آثار جنبش‌های فیلمسازی اروپایی، آرام آرام بارقه‌های فیلم تجربی در آمریکا شعله گرفت. *منهتا*[۱] در این مسیر فیلم بسیار مهمی است که سال ۱۹۲۱ ساخته می‌شود. اثر مشترک چارلز شیلر[۲] و پل استرند[۳] که نخستین سمفونی شهر تاریخ سینما به‌حساب می‌آید. این فیلم که شهر منهتن را سوژهٔ خود قرار داده و فرم آن برگرفته از عکاسی صریح است، نه تنها بر پیدایش سمفونی شهری تاثیر مستقیم داشت، بلکه در شیوهٔ مستندسازی بی‌واسطه نیز می‌توان ردپای آن را مشاهده کرد.

رقص مردگان[۴] (۱۹۲۲) اثر دادلی مورفی[۵]، برگرفته از پوئم سمفونی سن‌سانس، روایت دو رقصنده است که مرگ با ویولونی بر آنها ظهور می‌کند و زن رقصنده را تا پای مردن می‌برد و با طلوع آفتاب، مرگ محو می‌شود که در هیبت اسکلتی ویولون به دست ظاهر شده‌است. نکتهٔ جالب توجه این است که فیلم *رقص مردگان* با وجود آنکه در سال ۱۹۲۲ ساخته‌شده است، شباهت انکارناپذیری به فیلم‌های سورئالیستی دارد. همچنین این فیلم را می‌توان از اولین آثاری دانست که رقص، محور آن بود و در سال‌های سینمای ناطق به ژانر موزیکال منجر شد.

---

۱. Manhatta

۲. Charles Sheeler

۳. Paul Strand

٤. Danse Macabre

٥. Dudley Murphy

نفوذ فیلم تجربی بر بستر فیلم‌های مکاتبی که مورد بحث قرار گرفت، تنها به اروپا محدود نمی‌شود. سال ۱۹۲۶ تینوسوکه کینوگوسا[۱] فیلم *برگی از جنون*[۲] را براساس داستانی از یاسوناری کاواباتا[۳] ساخت که به طور کامل تاثیر فیلم‌های امپرسیونیستی و اکسپرسیونیستی را بازتاب می‌داد. این فیلم که نسخهٔ فعلی آن فاقد میان‌نویس است و به همین علت درک داستان آن تا حدی با توجه به فرم بیانی پیچیده‌اش سخت است، روایت مردی است که در قالب سرایدار یک تیمارستان از همسر خود مراقبت می‌کند که در آنجا بستری‌شده، اما به مرور توانایی تشخیص واقعیت و خیال را از دست می‌دهد و به‌گونه‌ای او نیز دچار جنون می‌شود. این فیلم که تا سال ۱۹۷۱ مفقود بود، پس از کشف دوباره و اکران به شدت مورد توجه قرار گرفت و بسیاری از منتقدان آن را پیش‌درآمد درام‌های روانی معاصر دانستند.



تصویر ۱۴ – ۲ برگی از جنون

۱. Teinosuke Kinugasa

۲. A Page of Madness

۳. Yasunari Kawabata

یکی از مهم‌ترین فیلم‌های تجربی آمریکایی در دهۀ ۲۰، *زندگی و مرگ ۹۴۱۳: یک سیاهی لشگر هالیوودی*[۱] توسط اسلاوکو ورکاپیچ[۲] و روبرت فلوری[۳] در سال ۱۹۲۸ ساخته شد. این فیلم خلاقانه، نقدی صریح و درعین‌حال بازی‌گوشانه بر سیستم استودیویی هالیوود و جریان ستاره‌سازی بود. فیلم مذکور اگرچه از کیفیت خلاق حیرت‌انگیزی برخوردار است، اما با بودجه‌ای اندک (کمتر از ۱۰۰ دلار) ساخته شد و تمام تمهیداتی که در فیلم به کار رفته، حاصل خلاقیت سازندگانش است که با کمترین امکانات ممکن، جلوه‌های بصری فیلم را خلق کرده‌اند. فیلم *زندگی و مرگ ۹۴۱۳*، پس از ساخت چنان مورد توجه قرار گرفت که چاپلین به پخش و نمایش آن کمک کرد. این فیلم فارغ از فرم نوآور خود از این نظر اهمیت ویژه‌ای دارد که در سال‌های تثبیت هالیوود، پیش از آنکه بتواند عمدۀ بازار فیلم جهانی را تسخیر کند، نسبت به جریان و سازوکار آن موضع می‌گیرد. رالف استاینر[۴] نیز در سال ۱۹۲۹ فیلمی آبستره‌ـ شاعرانه به نام *H2O* را با تصویرنگاری از اشکال مختلف آب ساخت که از پیش‌گامان فیلم انتزاعی محسوب می‌شود.

فیلم‌های تجربی دهۀ بیست به علت صامت‌بودن سینما، تمرکز خود را معطوف آزمودن خلاقیت در زمینۀ تصویر می‌کردند. در این دوران فیلم‌های تجربی به صورت عمده در چهار دسته‌بندی می‌شوند: سمفونی‌های شهری، درام‌های متاثر از جنبش‌های سینمایی اروپا به خصوص اکسپرسیونیسم، فیلم‌های آبستره و فیلم‌های پارودی. اما در دهۀ سی با گسترش صدا در سینما، فیلم تجربی ظرفیت‌های بیانی خود را گسترش داد و در این راه ساخت موسیقی برای فیلم اهمیت ویژه‌ای یافت، به‌گونه‌ای که برخی از فیلم‌های تجربی دهۀ سی در عمل پایه‌گذار موزیک ویدئو در دهه‌های بعد بودند آثاری مانند گریه

---

۱. The Life and Death of 9413: a Hollywood Extra

۲. Slavko Vorkapich

۳. Robert Florey

۴. Ralph Steiner

برای کارولین[۱] (۱۹۳۰) ساختهٔ لئون شلزینگر[۲]. از سوی دیگر استفاده از رقص نیز اهمیت ویژه‌ای یافت و فیلم‌های رقص‌گرافی جایگاه مهمی یافتند. آثاری چون *فیلم رقص*[۳] (۱۹۳۰) ساختهٔ رالف استاینر، *شعر هشت*[۴] (۱۹۳۲) و *اوراموند*[۵] (۱۹۳۲) ساختهٔ امیلن اتینگ[۶]. البته یکی از دلایل مهم توجه به رقص در فیلم‌های تجربی، پذیرش و گسترش رقص مدرن در زادگاه آن آمریکا بود. به واقع همزمانی رشد رقص مدرن و فیلم تجربی در آمریکا باعث توجه فیلمسازان تجربی به این پدیده و استفاده از آن شد. چنان‌که فیلم *حرکت مولپای*[۷] (۱۹۳۵) ساختهٔ تد شاون[۸] در عمل چیزی نبود جز فیلمبرداری از گروهی رقصندهٔ مدرن. حتی مایا درن[۹] نیز که بعدها از رقص در آثار خود استفاده کرد، پیش از ورود به عرصهٔ فیلمسازی، در زمینهٔ رقص و مطالعهٔ رقص مشغول فعالیت بود.

مرز[۱۰] (۱۹۳۰) ساختهٔ کنت مک‌فرسون[۱۱] یکی از آثار شاخص دههٔ سی است. این فیلم که توسط pool Group متشکل از کنت مک‌فرسون، برایر[۱۲] و هیلدا دولیتل[۱۳] به شیوهٔ مستقل ساخته شد، یکی از مهم‌ترین آثار تجربی سینما است. *مرز* به بیان رقابت عشقی بین دو مرد سفید و سیاه‌پوست بر سر زنی

---

۱. Crying for the Carolines

۲. Leon Schlesinger

۳. Dance Film

۴. Poem ۸

۵. Oramunde

۶. Emlen Etting

۷. Kinetic Molpai

۸. Ted Shawn

۹. Maya Deren

۱۰. Borderline

۱۱. Kenneth Macpherson

۱۲. Annie Winifred Ellerman, Bryher

۱۳. Hilda Doolittle

سیاه‌پوست در محیطی سنتی می‌پردازد. فیلم *مرز* با دستمایه قرار دادن عشق بین جنسیتی و نمایش گرایش‌های هم‌جنس‌خواهانه و تقابل جامعهٔ سنتی با این مسائل، نقدی جدی به فرهنگ ایستای اروپایی- آمریکایی در برابر تمایلات آزادی‌خواهانه وارد کرد. فیلم *مرز* را می‌توان از پیشروان سینمای مدرن اروپا دانست که کنت مک‌فرسون در آن به شدت تحت‌تأثیر نگره‌های روانشناسی است. این فیلم، شاعرانگی سینمای امپرسیونیستی، پویایی بصری جنبش مونتاژ و آوانگاردیسم فرهنگی را درهم آمیخت. نکتهٔ جالب توجه اینجاست که فیلم *مرز* تا حدی تحت‌تأثیر مثلث عشقی اعضای pool Group ساخته‌شده است. این سه تن همچنین از سال ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۳ اقدام به چاپ نشریهٔ close-up کردند که در آن به بحث و معرفی فیلم‌های مستقل و آوانگارد می‌پرداخت.

کنت مک‌فرسون که پیش از این فیلم دو اثر آوانگارد کوتاه ساخته بود، در فیلم *مرز* حداقل استفاده را از میان‌نویس کرد و بار اصلی روایت را بر تصویر نهاد. این رویکرد را می‌توان در اکثر فیلم‌های آوانگارد دوران صامت مشاهده کرد که هدف آن نیل به زبان مختص سینما بود. امری که در فیلم‌های جریان اصلی تا حد زیادی، قربانی درک‌پذیر شدن قصه برای مخاطب عام می‌شد. به واقع پیشرفت بیان تصویری سینما، به شدت مدیون تجربیات فیلمسازان آوانگارد است.

از دیگر فیلم‌های دههٔ سی، می‌توان به *صبح برانکس*[1] (۱۹۳۱) ساختهٔ جی لیدا[2] تاریخ‌نگار سینما اشاره کرد که یک سمفونی شهری است. همچنین ماریو پیشوتو[3] تنها فیلم خود را در برزیل با نام *محدوده*[4] (۱۹۳۱) ساخت. این فیلم که اولین اثر تجربی سینمای برزیل است، روایت دو زن و یک مرد را در قایقی رهاشده میان ناکجا آباد روایت می‌کند که هریک گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورند.

---

۱. A Bronx Morning

۲. Jay Leyda

۳. Mário Rodrigues Breves Peixoto

٤. Limite

فیلم به صورت فلاش‌بک در فلاش‌بک پیش می‌رود و رویکرد سمبولیستی آن و ابهام‌برانگیز بودن فضای فیلم، کیفیتی سورئالیستی بدان بخشیده است.

برتولد بارتوش[۱] (۱۹۳۲) انیماتور اتریشی فیلم ایده[۲]، یکی خلاقانه‌ترین انیمیشن‌های تجربی تاریخ سینما را ساخت. جیمز سیبلی واتسون[۳] که در سال ۱۹۲۸ یکی از چند اقتباس داستان زوال خاندان آشر نوشتهٔ ادگار آلن پو[۴] را متأثر از فیلم‌های اکسپرسیونیستی ساخته بود، به سراغ اقتباس از داستان سَدوم و گومورا[۵] رفت و منبع خود را روایت مسیحیت از داستان قوم لوط قرار داد. این فیلم که به شدت تأثیر پذیرفته از فیلم‌های سورئال و اکسپرسیونیستی است، تا حدی به فرم انتزاعی نزدیک می‌شود. اما نکتهٔ جالب توجه فیلم *لوط در سَدوم*[۶] موضع‌گیری علیه هم‌جنس‌گرایی است. حال آنکه بیشتر فیلمسازان آوانگارد چنین خرده‌فرهنگ‌هایی را از موضع زیباشناختی و تأیید، دستمایهٔ کار خود قرار می‌دادند. اورسون ولز[۷] بعدها به عنوان یکی از مهم‌ترین فیلمسازان صنعت سینما شناخته شد، اما در سال ۱۹۳۳ فیلمی کوتاه با نام *قلوب عمر*[۸] ساخت که یادآور فیلم‌های دادائیستی و سورئال است.

در سال ۱۹۳۶، نورمن مک‌لارن[۹] با همراهی هلن بیگار[۱۰] فیلم *جهنم بی‌حد*[۱۱] را می‌سازند. اثری رادیکال که به نقد سیاست‌های سرمایه‌داری و جنگ‌افروزی‌های آن به منظور فروش تسلیحات می‌پردازد. این فیلم ترکیبی از عکس و فیلم

۱. Berthold Bartosch

۲. The Idea

۳. James Sibley Watson

۴. Edgar Allan Poe

۵. Sodom and Gomorrah

۶. Lot in Sodom

۷. George Orson Welles

۸. the Hearts of age

۹. William Norman McLaren

۱۰. Helen Biggar

۱۱. Hell Unlimited

مستند، انیمیشن و فیلم زنده است و نشان می‌دهد چگونه نظام سرمایه‌داری آمریکا با فروش سلاح به کشورهای مختلف از جمله آلمان و انگلیس آنها را به‌سوی جنگ سوق می‌دهد. نکتهٔ جالب توجه اینجاست که فیلم سه سال پیش از شروع جنگ جهانی دوم ساخته‌شده است. *جهنم بی‌حد* از نقش رسانه‌های جمعی نیز به عنوان ابزار مغزشویی انتقاد می‌کند و در انتها مخاطب خود را به شورش علیه حاکمیت دعوت می‌کند. اگر آثار سینمای شوروی را در نظر نگیریم، فیلم *جهنم بی‌حد*، رادیکال‌ترین فیلم سیاسی سینمای تجربی تا آن زمان بود. جالب آنکه بسیاری از تکنیک‌های مورداستفاده در این فیلم چند سال بعد در آثار تبلیغاتی مربوط به جنگ مورداستفاده قرار گرفت.

دیگر فیلم بسیار مهم دهۀ سی، *رز هوبارت*[۱] (۱۹۳۶) اثر جوزف کورنل[۲] است. این فیلم که پایه‌گذار شیوۀ فیلم کولاژ است، از بازترکیب نگاتیو فیلم *شرق برونئو*[۳] (۱۹۳۱) با بازی رز هوبارت ساخته‌شده و ساختار آن تکرار سکانس‌های هوبارت پشت سرهم، درآمیخته با برخی تصاویر دیگر است. دربارهٔ این فیلم گفته می‌شود زمان اکران آن در موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک، سالوادور دالی که در بین تماشاگران بوده، فریاد کشیده «ایدهٔ من برای ساخت فیلم دقیقاً همین بوده است» و سپس با اشاره به کورنل می‌گوید «او ایدهٔ مرا از ناخودآگاهم دزدیده است». فیلم *رز هوبارت* نه تنها پایه‌گذار فیلم کولاژ بود، بلکه اولین اثری است که ردپای هواداری افراطی می‌شود «Fan» در آن دیده و بعدها منجر به تولید آثار موسوم به «viding» شد. کورنل پس از این فیلم به شیوهٔ تولید فیلم کولاژ ادامه داد.

فیلم‌های تجربی دهۀ سی همانند دهۀ قبل از آن، در چهار گونه‌ای که ذکر شد به کار خود ادامه می‌دادند، با این تفاوت که دو گونۀ دیگر (فیلم کولاژ و فیلم رقص) نیز به این دسته‌بندی اضافه شد و آثار ساخته‌شده از کیفیت بهتری برخوردار شدند. اما وقوع جنگ جهانی دوم موجب شد تا شرایط ساخت

---

۱. Rose Hobart

۲. Joseph Cornell

۳. East of Borneo

فیلم تجربی سخت شود. از یک سو امکانات کشورهای درگیر که بخش عمدهٔ سینمای جهان دست آنها بود، در اختیار بخش تبلیغات جنگ قرار گرفت و از سوی دیگر فضای پر از تشویش و تنش جوامع، ظرفیت پرداختن به هنر آوانگارد را نداشت. جنگ جهانی دوم را شاید بتوان متفاوت‌ترین جنگ تاریخ بشر دانست. در این جنگ که اسلحه‌های خودکار می‌توانستند با فشار یک ماشه ده‌ها نفر را بکشند، بمب‌افکن‌های دورپرواز صدها خانه را ویران کنند و مرد چاق و پسر کوچک ده‌ها هزار انسان را در دم از هستی ساقط کنند، با هر چیزی فرق داشت که پیش‌تر در تاریخ، جنگ نامیده می‌شد. اما این تفاوت به سلاح دیگری نیز باز می‌گشت که شاید به‌اندازهٔ دیگر جنگ‌افزارها کشنده نبود، اما تاثیر آن دست‌کمی از بمب‌های اتمی نداشت که آمریکا بر ژاپن انداخت. تمام کشورهای درگیر جنگ پیش از شروع درگیری‌ها متوجه امکان پروپاگاندا توسط فیلم شده بودند و با شروع جنگ، آمادگی استفاده از آن را داشتند. فیلم‌های پروپاگاندای زمان جنگ به شکل عمده سه گونه فیلم خبری، مستند و فیلم تبلیغی را شامل می‌شد. فیلم‌ها می‌توانستند با ابزارهای ساده‌ای در تمام جبهه‌ها به نمایش درآیند و سربازان را تهییج کنند و آموزش دهند. دوربین‌های ۱۶ میلی‌متری سبک‌وزن، امکان حضور در خط مقدم و تهیهٔ فیلم خبری برای مردم در پشت جبهه را فراهم می‌آوردند. این عوامل سبب افزایش تولید تجهیزات توسط کارخانه‌ها به منظور تامین نیاز بازار (ارتش) شد. پس از اتمام جنگ، بسیاری از این تجهیزات سر از مغازه‌های اوراق فروشی و نهادهای مختلف دولتی درآوردند و امکان دسترسی فیلمسازان مستقل به ابزار را تسهیل کردند که این خود موجب گسترش تجربیات فیلمسازی شد.

متعاقب جنگ جهانی دوم، فیلمسازی تجربی در نیمهٔ اول دهٔهٔ چهل افول چشمگیری داشت. کشورهای اروپایی عملاً صحنهٔ نبرد بودند و شرایط ساخت فیلم به‌طور عام در تنگنا بود. طبیعی است چنین وضعی کار را برای فیلمسازان آوانگارد سخت‌تر کند که در شرایط عادی هم با موانع زیادی در راه ساخت فیلم مواجه بودند. در طول سال‌های جنگ، ایالات متحده کشوری بود که حداقل بسترهای موجود برای هنرمندان آوانگارد را داشت. زیرا از طرفی جبههٔ جنگ به خاک آن نفوذ نداشت و از طرف دیگر خطر فاشیست‌ها در

آنجا احساس نمی‌شد. این دو علت سبب شد تا بسیاری از هنرمندان اروپایی به آمریکا نقل مکان کنند و همین امر در سینمای آوانگارد و عامه‌پسند آمریکا تاثیر گذاشت. البته به غیر از آمریکا، بریتانیا نیز مقصد برخی هنرمندان بود. بی‌شک مهم‌ترین اتفاق، ظهور مایا دِرِن بود که در تاریخ فیلم تجربی، حین جنگ جهانی دوم رخ داد.

دِرِن که زادهٔ اوکراین در سال ۱۹۱۷ بود، در پنج سالگی به دلیل ترویج یهودستیزی توسط ارتش سفید، همراه خانواده‌اش به سیراکیوس آمریکا مهاجرت کرد. دِرِن در طول دههٔ سی به عنوان نویسندهٔ آزاد با روزنامه‌ها و رادیو همکاری می‌کرد. پس از آشنایی با کاترین دانِم[۱] (طراح رقص آمریکایی-آفریقایی) جذب مطالعات رقص شد و به طراحی رقص پرداخت. هنگامی که دِرِن همراه گروه رقص دانم سال ۱۹۴۲ برای کار در هالیوود ساکن لس‌آنجلس شد، با الکساندر هاکنشمید[۲] (همید) عکاس و فیلمساز اهل چکسلواکی آشنا شد و پس از ازدواج با یکدیگر شروع به ساخت فیلم کردند. مایا دِرِن بین سال ۱۹۴۳ تا ۴۵ ، چهار فیلم *کابوس‌های عصرگاهی*[۳] (۱۹۴۳)، *در زمین*[۴] (۱۹۴۴)، *رقص‌نگاری برای دوربین*[۵] (۱۹۴۵) و یک فیلم ناتمام با بازی مارسل دوشان به نام *گهوارهٔ جادو*[۶] (۱۹۴۳) را ساخت که مشهورترین اثرش، نخستین فیلم وی بود. *کابوس‌های عصرگاهی* روایت کابوس دیدن زنی است (با بازی خود دِرِن) که در رؤیایی گیر افتاده است. به اعتقاد برخی، این فیلم مهم‌ترین اثر تجربی دههٔ چهل و آغاز دگرگونهٔ پیش‌روی فیلمسازان آوانگارد آمریکایی بود. ناگفته نماند آدامز سیتنی و استن براکیج بر این باورند فیلم *کابوس‌های عصرگاهی* بیش از آنکه فیلم مایا دِرِن باشد، ساختهٔ همید است. به هر حال این فیلم که تنها حاصل همکاری همید و دِرِن بود، بعدها تبدیل به شناسنامهٔ دِرِن

---

۱. Katherine Mary Dunham

۲. Alexandr Hackenschmied

۳. Meshes of the Afternoon

٤. At Land

٥. A Study in Choreography for Camera

٦. Witch's cradle

شد و یکی از مهم‌ترین آثار سینمای آمریکا نزد منتقدان نام گرفت. *کابوس‌های عصرگاهی* به وضوح تحت تأثیر فیلم‌های سورئال و سینمای فرانسه، فارغ از فضاسازی وهم‌آور است و ردپای سمبولیسم را آشکارا با تأکید خاصی در خود دارد که بر اشیا (کلید، چاقو، آینه) می‌شود.

در زمین فیلم بعدی دِرِن، روایت زنی است (با بازی خود دِرِن) که از تنهٔ درختی در ساحل، به میز شام یک میهمانی صعود می‌کند و به واسطهٔ مهرهٔ شطرنجی که در سر میز قرار دارد و پایین می‌افتد، دِرِن دوباره به جایگاه اولیه‌اش (ساحل) باز می‌گردد. این فیلم با چینش فضاهای نامرتبط کنار یکدیگر، فرم پیچیده‌تری از اثر قبلی او دارد، تا حدی یادآور فیلم *مهر هفتم*[۱] (۱۹۵۷) اینگمار برگمان[۲] است و می‌توان ادعا کرد، برگمان در *مهر هفتم* تحت‌تأثیر دِرِن بوده است. به خصوص در سکانس بازی شطرنج کنار ساحل که این تأثیر به طور کامل مشهود است. دِرِن پس از جنگ در موزه‌ها و دانشگاه‌ها شروع به پخش مستقل آثارش کرد و از این راه توانست توجهات زیادی را به خود جلب کند. البته بخشی از این موفقیت حاصل شخصیت جذاب و کاریزماتیک وی بود. دِرِن سال ۱۹۴۷ با دریافت کمک‌هزینهٔ گوگنهایم توانست امکان تمرکز بر فیلمسازی و مطالعه پیدا کند و در همین سال توانست جایزهٔ جشنواره کن را نیز تصاحب کند. مایا دِرِن به غیر از فیلمسازی به شکل متداوم به نقد سینمای جریان اصلی می‌پرداخت و تلاش می‌کرد تئوری‌های خود دربارهٔ فیلم آوانگارد را منتشر کند، همچنین با سفر به مناطق مختلف از جمله کوبا و کانادا و سخنرانی در محافل سینمایی، تاثیر مهمی در پیشرفت سینمای تجربی گذاشت. به‌گونه‌ای که ووگل سالن[۳] (سینمای ۱۶) را تحت‌تاثیر دِرِن به صورت محفلی برای پخش فیلم‌های آوانگارد افتتاح کردند. خود او هم در دههٔ پنجاه بنیاد فیلم خلاق[۴] را به منظور اعطای بورس به فیلمسازان تجربی تاسیس کرد. مایا دِرِن که در آثارش متاثر از رقص، سورئالیسم و مناسک آیینی

---

۱. The Seventh Seal

۲. Ingmar Bergman

۳. Amos Vogel

٤. Creative Film Foundation

بود، از انتهای جنگ تا زمان مرگ (۱۹۶۱)، چهار فیلم کوتاه تجربی و یک مستند قوم‌نگارانهٔ تجربی دربارهٔ جادو در هائیتی[1] و چند فیلم ناتمام ساخت. نکتهٔ جالب اینجاست که دِرِن در سال ۱۹۴۷ پس از جدایی از همید، هیچ‌گاه نتوانست فیلم‌هایی به قدرتِ آثار دوران همکاری با او بسازد و اهمیتش بیشتر معطوف فعالیت در زمینهٔ مطالعات قوم‌نگارانه و نظریه‌پردازی در زمینهٔ فیلم آوانگارد است.



تصویر ۱۵ ـ ۲ مایا درن

از دیگر فیلم‌های تجربی مهم دههٔ چهل می‌توان به *قدم‌زدن لمبث*[2] (۱۹۴۱) ساختهٔ چارلز ریدلی[3] اشاره کرد که با استفاده از راش‌های مستند پیروزی

۱. Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti (۱۹۵٤)

۲. Schichlegruber - Doing the Lambeth Walk

۳. Charles A. Ridley

اراده[۱] (۱۹۳۵) و قطعهٔ *قدم‌زدن لمبث* (۱۹۳۷) از نمایش موزیکال من و دخترم[۲] ساخته‌شده است. در آن سربازان نازی به گونه‌ای نمایش داده شده‌اند که انگار مشغول رقص هستند. این فیلم پروپاگاندایی که باعث شد نام ریدلی در لیست سیاه نازی‌ها قرار گیرد، فارغ از تاثیر تبلیغاتی، نوعی از پارودی را رقم زد که سال‌های بعد مورد استقبال فیلمسازان آماتور قرار گرفت. همچنین استفان[۳] و فرنسیسکا تِمِرسون[۴] فیلم *چشم و گوش*[۵] (۱۹۴۴) را ساختند که مطالعه‌ای در باب معادل‌های تصویری برای موسیقی بود. در سال ۱۹۴۷ کِنت انگر[۶] اولین اثر مشهور خود *آتش‌بازی*[۷] را بر مبنای یک رویا ساخت و مسیح هموسکشوال را به مخاطبان عرضه کرد. در همین سال، ژان اپستاین یکی بهترین آثار خود *رام‌کنندهٔ باد*[۸] را کارگردانی کرد، این فیلم شاعرانهٔ تجربی که اشارهٔ نامحسوس به احوال سال‌های جنگ دارد، روایت دختری است که همراه مادربزرگش زندگی می‌کند و منتظر بازگشت نامزد صیادش از دریاست. دختر نگران از وزش باد تحت‌تأثیر حرف‌های مادربزرگ، سراغ مردی می‌رود که با گوی بلورینش باد را کنترل می‌کند و در انتها با شکسته شدن گوی، نامزدش بازمی‌گردد.

آرتور فلیگ[۹] (وی‌گی) عکاس مشهور، در سال ۱۹۴۸ سمفونی شهری خاص خود *نیویورکِ وی‌گی*[۱۰] را پدید آورد که خلاف روال سمفونی‌های شهری، نگاهی کل‌نگر و هدف‌مند ندارد و همانطور که از نام فیلم هم پیداست، تصویر

---

۱. Triumph of the Will

۲. Me and My Girl

۳. Stefan Themerson

۴. Franciszka Themerson

۵. The Eye and the Ear

۶. Kenneth Anger

۷. Fireworks

۸. Le Tempestaire

۹. Arthur Usher Fellig, Weegee

۱۰. Weegee's New York

نیویورک آن‌گونه است که وی‌گی دوست دارد.

ژان میتری[۱] سال ۱۹۴۹ بر مبنای قطعهٔ پاسیفیک۲۳۱[۲] اثر آرتور اونگر[۳]، فیلمی با همین نام ساخت. نخستین اثر میتری که دکوپاژی از حرکت قطار با همراهی موسیقی اونگر بود، توانست در بخش فیلم کوتاه کَن جایزهٔ تدوین را ببرد.

لحظهٔ آلبالویی[۴] (۱۹۴۹) فیلمی بود که کِنت انگر با آن فیلمسازی رنگی را آزمود. دربارهٔ این اثر می‌توان گفت تبدیل فرآیند آماده‌شدن زنی برای خروج از خانه به عملی شورمندانه است که موسیقی وردی[۵] (سال ۱۹۷۰ انگر موسیقی فیلم را تغییر داد) آن را همراهی می‌کرد. این فیلم به نوعی متعلق به سنت رمانتیسم آوانگارد است.

در دههٔ چهل فیلمسازان قدیمی نیز آثاری خلق کردند. اسکار فیشینگر[۶] در این دهه کماکان به ساخت انیمیشن‌های انتزاعی می‌پرداخت، اسلاوکو ورکاپیچ[۷] با همکاری جان هافمن[۸] دو فیلم موزیکال *حس دریا*[۹] (۱۹۴۱) را برای قطعهٔ جزایر هبرید[۱۰] اثر فلیکس مندلسون[۱۱] و *جنگل مرموز*[۱۲] (۱۹۴۷) را برای قطعه‌ای با همین نام از ریچارد واگنر[۱۳] ساخت. فیلمسازان آوانگارد دههٔ چهل با

---

۱. Jean Mitry

۲. Pacific۲۳۱

۳. Arthur Honegger

٤. Puce Moment

٥. Giuseppe Verdi

٦. Oskar Wilhelm Fischinger

۷. Slavko Vorkapić

۸. John Hoffman

۹. Moods of the Sea

۱۰. The Hebrides

۱۱. Felix Mendelssohn

۱۲. Forest Murmurs

۱۳. Richard Wagner

فراگیری استفاده از صدا و آسان‌شدن افزودن حاشیهٔ صوتی به فیلم‌ها، سه نوع واکنش نشان دادند. برخی ساخت فیلم صامت را ادامه دادند، برخی از صدا به شکل طبیعی استفاده کردند و برخی دیگر فیلم‌هایی براساس قطعات موسیقی ساختند که این شیوه بعدها در تلویزیون به وفور استفاده شد.

رؤیاهایی که می‌توان با پول خرید[۱] (۱۹۴۷) توسط هانس ریشتر[۲] با حمایت مالی کِنت مک فرسون و مجموعه‌دار مشهور پگی گوگنهایم ساخته شد. این فیلم را جدا از سایر آثار دههٔ چهل بررسی می‌کنیم، زیرا اهمیت آن غیر از جایگاهی که در تاریخ سینمای تجربی دارد، بیانگر فضای حاکم در میان هنرمندان آوانگارد مهاجر آمریکا است. فیلم روایتگر مردی (جو) مفلس است که متوجه می‌شود توان نفوذ به ضمیر آدم‌ها را از طریق نگریستن به چشم‌های‌شان دارد. جو تصمیم می‌گیرد با استفاده از قدرتش به دیگران رویا بفروشد. در ادامه افرادی به او مراجعه کرده و به مناسبت حال خود از او رویا می‌خواهند. جو به هریک از این مشتری‌ها، رؤیایی فراخور حالش می‌دهد تا زمانی که پیرمرد کوری به سراغش آمده و به جای خرید، می‌خواهد رؤیایی به او بفروشد. پس از آنکه جو رویا را می‌خرد، خود را در قالب مشتری می‌بیند و رؤیایش، سرگذشت خودش (ریشتر) است. فیلم *رؤیاهایی که می‌توان با پول خرید* را می‌توان از مهم‌ترین آثار سورئالیستی تاریخ سینما به شمار آورد که از همکاری گروهی از هنرمندان آوانگارد چون مکس ارنست[۳]، مارسل دوشان، من ری، داریوس میو[۴]، فرنان لژه[۵]، ورنر براندس[۶]، آرنولد ایگل[۷]،

---

۱. Dreams That Money Can Buy

۲. Hans Richter

۳. Max Ernst

۴. Darius Milhaud

۵. Joseph Fernand Henri Léger

۶. Werner Brandes

۷. Arnold Eagle

جان کیج[۱]، لوئیس اپل‌بام[۲] و پل بولز[۳] ساخته شد. *رؤیاهایی که می‌توان با پول* خرید تعدادی از آثار هنرمندان مذکور را دست‌مایهٔ کار خود قرار می‌دهد، به‌گونه‌ای که هریک از رؤیاهای فروخته‌شده، در واقع یکی از آثار هنر آوانگارد است که به حرکت درآمده (*لباس عروس و میل* اثر مکس ارنست، *دختری با قلب پیش‌ساخته* اثر فرنان لِژه، *روث، رز و تپانچه* اثر من ری، *دیسک‌ها* اثر مارسل دوشان، *ساخته‌های متحرک* الکساندر کلدر[۴])، به عبارت دیگر هرکدام از رؤیاها بیانگر ناخودآگاه به وجود آورندهٔ آثار است.

از سوی دیگر ریشتر به شکل غیرمستقیم با این فیلم به کالایی‌شدن هنر آوانگارد (سورئال) اشاره می‌کند که در آمریکا به شدت مورد توجه ثروت‌مندان و مجموعه‌دارها قرار گرفت و به ایدهٔ کارخانهٔ رویاسازی (هالیوود) طعنه می‌زند. جالب است که در فیلم حتی می‌توان اشاره‌ای به نقش آپاراتوس سینما را نیز دید. در رویای *روث، رز و تپانچه*، زن برای تماشاگرانی، فیلمی از حرکات مردی پخش می‌کند و آنها را مجبور به تقلید رفتار بازیگر می‌کند. همچنین در فیلم شاهد راوی مقتدری هستیم که به جای بازیگران حرف می‌زند و با دستوراتش آنها را کنترل می‌کند. این تمهید به‌نوعی نقیضه‌ای برابر شکل کلاسیک روایت دانای کل در فیلم‌های هالیوودی آن دوران است. فیلم *رؤیاهایی که می‌توان با پول* خرید، به دلایل مختلف از جمله پیچیدگی روایت و ارجاعات متعدد، اثری گیج و گمراه‌کننده است و در رقابت با آثار دههٔ چهل به خصوص فیلم‌های دِرِن، آنچنان که باید مورد توجه نیست، اما بی‌شک این اثر یکی از بهترین فیلم‌های سورئالیستی سینما و حتی مانیفست دیرانتشار آن است.

فیلم *رؤیاهایی که می‌توان با پول* خرید از منظری دیگر هم اهمیت دارد و آن شیوهٔ ساخت گروهی‌اش است. در اثر با چند آهنگساز، فیلمبردار و راوی مواجه می‌شویم که هریک به فراخور کارگردان (ریشتر، ری، ارنست، دوشان) تغییر

---

۱. John Milton Cage

۲. Louis Applebaum

۳. Paul Frederic Bowles

۴. Alexander Calder

کرده‌اند، اما روایت فیلم آشفته نمی‌شود، بلکه یک‌دست و البته پیچیده‌تر می‌شود و تشخیص تفاوت فرم در آن بسیار سخت است.

جهان در حالی پا به دهۀ پنجاه میلادی گذاشت که متفقین دیروز، دشمنان امروز بودند و آمریکا و شوروی به عنوان دو قطب قدرت، وارد جنگ سرد شده و دنیا در عمل به بلوک شرق و غرب تقسیم شده بود. حزب کمونیست چین به رهبری مائو توانست تمامی قلمرو چین را به اختیار خود درآورده و جمهوری خلق را تاسیس کند. اولین رویارویی مستقیم این دو جبهه در شبه‌جزیرۀ کره، منجر به تقسیم شبه‌جزیره به کرۀ شمالی و جنوبی بر تلی چند صد هزار نفری از اجساد شد. دهۀ پنجاه را همچنین می‌توان دوران شیوع ایده‌های چپ و انقلاب‌های مارکسیستی دانست. درگیری میان جمهوری دموکراتیک ویتنام (شمالی) به رهبری هوشی‌مین با فرانسوی‌ها و سپس آمریکایی‌ها، انقلاب کوبا، جنبش استقلال الجزایر، انقلاب مصر، استقلال سودان و جنبش‌های چریکی در نقاط مختلف دنیا از تأثیرات تب مارکسیسم بود. در سوی دیگر کشورهای بلوک غرب به خصوص آمریکا، سیاست وحشت سرخ را پیشه کردند که بارزترین نمود آن در مک‌کارتیسم بود. دولت آمریکا تحت لوای مک‌کارتیسم به رهبری سناتور جوزف مک‌کارتی تلاش کرد تا آن چه را نابود کند که شبح کمونیسم بر سر آمریکا نامیده می‌شد. سناتور مک‌کارتی از طریق کمیتۀ فعالیت‌های ضدآمریکایی، حملات تندی را به هنرمندان هالیوودی انجام داد. افرادی مانند استلا آدلر[۱]، آرتور میلر[۲]، لوئیس بونوئل، چارلی چاپلین، هاوارد فاست[۳]، دشیل همت[۴]، دالتون ترومبو[۵] و صدها نفر دیگر با اتهام گرایشات چپ زیر فشار قرار گرفتند و محکوم به مهاجرت، بی‌کاری یا انزوا شدند. به واقع سناتور مک‌کارتی بزرگ‌ترین سانسور روشمند تاریخ را رقم زد و حتی روایت است آیزنهاور رئیس‌جمهور آمریکا در مراسم فارغ‌التحصیلی کالج دارتموث از

۱. Stella Adler

۲. Arthur Miller

۳. Howard Fast

٤. Samuel Dashiell Hammett

٥. Dalton Trumbo

دانشجویان خواسته بود به جنبش کتاب سوزان نپیوندند. اشارهٔ آیزنهاور به بخش‌نامهٔ دولتی بود که از تمام کتابخانه‌ها می‌خواست کتاب‌های مربوط به کمونیسم را امحا کنند.

دههٔ پنجاه با رویدادهای دیگری همراه بود. تلویزیون در طول این دهه رشد چشمگیری داشت، به‌گونه‌ای که در اروپا و آمریکا اکثر خانواده‌ها صاحب تلویزیون شدند. موسیقی راک اند رول و جز به کمک رسانه‌ها جهان را درنوردید و بسیاری از ستارگان مهم آن مانند الویس پریسلی، جانی ری، چاک بری، ری چارلز و... پا به عرصه گذاشتند.

نسل فیلمسازان جدید، توجهات را به خود جلب کرد و افرادی مثل فدریکو فلینی، میکل‌آنجلو آنتونیونی، رنه کلمان، آکیرا کوروساوا، استنلی کوبریک و ساتیا جیت‌رای مورد توجه جهانی قرار گرفتند. جنبش سینمای آزاد در انگلستان و پیش‌درآمد موج نو در فرانسه پا گرفت. هنر پاپ در این دهه از انگلستان ظهور و کوتاه‌مدتی بعد با حمایت رسانه‌های جمعی و صنعت تبلیغات به کشورهای دیگر نفوذ کرد. کنار همهٔ این‌ها، نسل بیت[۱] با سردمداری جک کرواک[۲]، آلن گینزبرگ[۳]، ویلیام باروز[۴] و جان کللون هولمز[۵] در آمریکا پدیدار شد.

اعضای نسل بیت، با شکستن تابوهای جامعه مانند هم‌جنس‌گرایی، استعمال مخدر و مصرف الکل، بر تن جامعهٔ محافظه‌کار آمریکا لرزه انداخته و جرقه‌ای برای جنبش‌های دههٔ شصت شدند. آنها با طغیان علیه شکل سنتی ادبیات آمریکا، روی به بداهه‌نگاری و شکستن قواعد آوردند. رمان‌های برو[۶] (۱۹۵۲)

---

۱. The Beat Generation

۲. Jean-Louis Lebris de Kérouac

۳. Irwin Allen Ginsberg

۴. William Seward Burroughs

۵. John Clellon Holmes

۶. Go

هلمز، در *جاده*[۱] (۱۹۵۷) کرواک، *ناهار لخت*[۲] (۱۹۵۹) باروز و شعر *زوزه*[۳] (۱۹۵۶) گینزبرگ آثاری هستند که نسل بیت با آنها شناسایی می‌شوند. شیوهٔ زیست بوهمیایی (کولی‌وار) در تضاد با فرهنگ رویای آمریکایی، آنان را به‌عنوان پاد فرهنگی موثر به جامعه شناساند. به اعتقاد برخی، سینمای زیرزمینی آمریکا نیز متاثر از نسل بیت پا گرفت.

جنبش مهم دیگر، وارثان اندیشه‌های دادا_ سورئالیستی بودند که به نام لِتریسم[۴] در فرانسه ظهور کردند. ایزیدور ایزو[۵] در سال ۱۹۴۶ به تأسی از دادائیست‌ها، اندیشهٔ مقابله با فرهنگ مسلط در فرانسه را از طریق دگرگونی هنر بنیان نهاد که منظور آن متوجه ایدهٔ خود ویران‌گری هنر دادائیستی بود. لِتریست‌ها معتقد به مرگ هنر سنتی و بنیان‌گذاری هنر، فرهنگ و تمدن جدیدی بودند که زیربنای آن نه اقتصاد، بلکه خلاقیت و نوآوری باشد. در این راه لتریست‌ها به دنبال خلق شیوه‌های هنری جدید به جای اجرای جدید آثار گذشته بودند و همین سبب شد از دخل و تصرف در آثار گذشته مضامین آنان را در بسترهای دیگر قرار دهند. ایزو در سال ۱۹۵۱ *فیلم رسالهٔ آب دهان و ابدیت*[۶] را به جشنوارهٔ کن برد. این فیلم که از سه بخش تشکیل شده بود، در قسمت اول مردم عادی را در حال پیاده‌روی نشان می‌داد که فایل صوتی، حاوی صحبت پیرامون جامعهٔ فیلم، آن را همراهی می‌کرد. در بخش دوم به وسیلهٔ راش‌های آرشیوی برای نمایش ملاقات عاشقانه دو فرد استفاده می‌شد. بخش سوم شامل تصاویر لیدر فیلم[۷] بود که ادامهٔ حاشیهٔ صوتی بخش اول و صحبت دربارهٔ ویژگی‌های شعر لتریستی همراه آن پخش می‌شد. فیلم اجازهٔ حضور در کن را نیافت، اما بر اثر اغتشاش همراهان ایزو، سالنی در اختیار

۱. On the Road

۲. Naked Lunch

۳. Howl

٤. Lettrism

٥. Isidore Isou

٦. Treatise on Slobber and Eternity

۷. Film leader لیدر فیلم به طول فیلمی گفته می‌شود که به سر یا دم فیلم متصل می‌شود تا به رزوه‌کردن پروژکتور یا تله‌سین کمک کند.

آنها قرار داده شد تا رسالهٔ *آب دهان و ابدیت* را اکران کند، اما پخش فیلم در آنجا نیز به آشوب از جانب تماشاگران انجامید و پلیس مجبور به مداخله شد. دستاورد لتریست‌ها به‌جز جلب توجه، جذب گی دبور[۱] (یکی از مهم‌ترین افراد جنبش در سال‌های بعد) بود.

پس از بازگشت لتریست‌ها از کَن، دبور فیلمنامهٔ *داد و فریادهایی به سود ساد*[۲] (۱۹۵۲) را در نشریهٔ سینمایی لتریست‌ها چاپ کرد و بعد از مدتی آن را به فیلم درآورد. فیلم مقداری تصویر سیاه و سفید مطلق است که جملاتی بر آن دربارهٔ زندگی و نظرات لتریست‌ها نوشته شده بود. اکران این فیلم در سینه‌کلوب آوانگاردهای پاریس، موجب چنان اغتشاشی بین تماشاگران شد که فیلم به نیمه نرسیده قطع شد. نکتهٔ طنزآمیز و گویای فیلم دُبور در افتتاحیهٔ آن قابل تماشا بود که جملهٔ «سینما مرده است» بر پرده حک می‌شد. لتریست‌ها آرام‌آرام به عنوان بدیل فرهنگ مسلط اروپا و فرانسه شناخته‌شده و از سرتاسر جهان افرادی به آنها پیوستند. با این حال اختلافات درونی لتریست‌ها موجب انشعابات مختلف شد که معروف‌ترین آن انترناسیونال لتریست با آرای چپ بود.

جنبش لِتریسم در اواخر دههٔ پنجاه از هم‌آمیزی با چند گروه دیگر، انترناسیونال سیتواسیونیست[۳] (موقعیت‌گرایی) را بنیان گذاشت که هدف آن مقابلهٔ همه‌جانبه با صنعت فرهنگ بود. اما در عمل، آنها پیش از خلق اثر به تئوری‌پردازی و فعالیت سیاسی پرداختند، با این‌حال تاثیرگذاری غیرقابل انکاری بود که جنبش‌های هنری دهه‌های بعد از آنان پذیرفتند. به واقع لتریست‌ها و بعد سیتواسیونیست‌ها از طریق احیای فرم‌های دادائیستی به خصوص کلاژ، موجب ظهور هنرهای ترکیبی شدند. آنها با حمله به جامعهٔ تماشایی (نمایشی) زمینهٔ پیدایش نظریات بودریار[۴] را

---

۱. Guy-Ernest Debord

۲. Howlings for Sade

۳. Situationist International

۴. Jean Baudrillard

فراهم آوردند.

ژان ژنه[۱] با *آواز عشق*[۲] (۱۹۵۰) یکی از عریان‌ترین آثار سینمای کوییر را ساخت. فیلم روایتگر دو مرد زندانی است که در سلول‌های جدا از هم نگه‌داری می‌شوند و از طریق ضربه به دیوار و رؤیاپردازی با یکدیگر رابطه دارند. زندان‌بان آنها هم در این میان به یکی از مردان کشش دارد. *آواز عشق* فاقد دیالوگ بوده و ترکیب موسیقی و تصاویر ملهم از سینمای شاعرانه، قدرت روایی آن را چشمگیر کرده‌است. در این فیلم شاهد تابوی عشقی هستیم که توسط زندان‌بان به عنوان نماد اتوریته، سرکوب می‌شود، اما خود زندان‌بان میل به چشم‌چرانی دارد. در حقیقت زندان‌بان ضلع سوم یک مثلث عشقی است که از طریق قدرت اعطایی قانون، ضلع دیگر (رقیب) را مغلوب کرده تا خود را به ابژهٔ چشم‌چرانی تحمیل کند. این تضاد را می‌توان در نمادگرایی فیلم هم دید. در حالی که زندان‌بان اسلحه‌اش را (نماد نرینگی) به اجبار در دهان مابون خویش فرومی‌کند، مرد در خیالش، نماد نرینگی زندانی دیگر را گل می‌بیند. فیلم *آواز عشق* چه از منظر فرم و چه ایده، فیلمی ساختارشکن نسبت به زمان خود محسوب می‌شود.

---

۱. Jean Genet

۲. A Song of Love



تصویر ۱۶ ـ ۲ آواز عشق

استن براکیج[۱] در سال ۱۹۵۳، نخستین فیلم خود را با نام *موقت*[۲] ساخت. *موقت* که فیلمی فاقد دیالوگ است، روایت پسر پرسه‌زنی است که اتفاقی دختری را می‌بیند و شروع به راه رفتن با یکدیگر می‌کنند. سپس به دلیل باران وارد کلبه‌ای متروک می‌شوند و یکدیگر را می‌بوسند. پس از باران هریک از آن دو به راه خود رفته و پسر به محلی بازمی‌گردد که در آغاز فیلم آنجاست. فیلم تا حدی یادآور ایدهٔ فلانور[۳] (پرسه‌زن) است، به خصوص که دوربین از جایگاه ناظر بی‌کنش خارج‌شده و با استفاده از حرکت دوربین و قاب‌بندی، سادگی اعمال پسر و دختر را نمایشی می‌کند. براکیج به دلیل شاگردی مایا دِرِن، تا

۱. Stan Brakhage

۲. Interim

۳. Flâneur

حدی تحت‌تأثیر وی قرار دارد، با این تفاوت که در آثار دِرِن شخصیت‌ها در فضایی غیرطبیعی رفتارهای نامعمول دارند، اما در آثار براکیج اعمال نامعمول در محیط عادی بدون توجیه منطقی رخ می‌دهد و برای تشدید پیچیدگی وقایع، براکیج از تمهیدات بصری استفاده می‌کند.

کِنِت انگر سال ۱۹۵۳ طی سفری به رم فیلم *آب‌نماها*[۱] را ساخت. این فیلم تصویر زنی را نشان می‌دهد که در باغی میان آب‌نماها حرکت می‌کند. این فیلم که ارجاع برجسته‌ای به دورهٔ رنسانس و باروک دارد (محل فیلمبرداری ویلای ئست متعلق به دورهٔ اوج رنسانس، موسیقی چهار فصل ویوالدی و لباس‌های زن متعلق به دورهٔ باروک) بدیلی برای فیلم *آتش‌بازی* به‌حساب می‌آید. در آنجا اگر فرد (سوژه)، جمع را ابژهٔ چشم‌چرانی می‌کرد، سپس از طریق واکنش خشن جمع به ارگاسم می‌رسید (مازوخیسم)، این عمل در *آتش‌بازی* به صورت سمبلیک نمایش داده می‌شد. در *آب‌نماها*، زن ابژهٔ چشم‌چرانی محیط (صورتک‌های آب‌نما) قرار گرفته و در انتها به درون آن پا می‌گذارد. این مغازله میان زن و آب‌نماها از طریق تصاویر پاشیدن آب، مورد تأکید قرار می‌گیرد.

انگر پس از بازگشت به آمریکا کار روی فصل آغازین گنبد لذت[۲] را شروع می‌کند و بین سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۶۶ به‌دفعات فیلم را مونتاژ کرده و نسخه‌های متفاوتی از آن را به نمایش گذاشت. انگر در این فیلم به‌مانند لحظهٔ آلبالویی، تصاویر رنگی چشمگیری خلق کرد و توجه خود را معطوف فضای جادویی کرد. امری که برای حصول، انبوهی از نمادهای جادوگری، لباس‌های پرزرق‌وبرق، فیگورهای باستانی و موسیقی کلیسایی را به کار گرفت. سال ۱۹۵۵، فیلم خارق‌العاده‌ای به نام زوال عقل[۳] اثر جان پارکر[۴]، به نمایش درمی‌آید که دو سال قبل ساخته شده، اما توسط هیئت فیلم نیویورک توقیف شده بود.

---

۱. Eaux d'artifice

۲. nauguration of the Pleasure Dome

۳. Dementia

٤. John Parker

این فیلم که تنها اثر پارکر است، روایت زنی است که با کابوس غرق‌شدن از خواب می‌پرد و از خانه بیرون می‌رود. زن ابتدا با روزنامه‌فروشی مواجه می‌شود که به او روزنامه‌ای با تیتر چاقوکشی مرموز می‌دهد. سپس مورد حملهٔ بی‌خانمانی مست قرارگرفته و توسط کارآگاه پلیس نجات می‌یابد. در ادامهٔ مسیر، پا اندازی جلوی زن را گرفته و او را به مرد ثروت‌مندی می‌فروشد. زن همراه مرد ثروتمند در شهر گردش می‌کند. در حین گردش، زن دچار توهم شده و خود را درون گورستانی می‌بیند که راهنمایی صورت پوشیده، قبر پدر و مادرش را به او نشان می‌دهد و زن به یاد می‌آورد پدرش چگونه به ظن خیانت، مادر را با اسلحه کشت و او نیز با چاقو پدرش را می‌کشد. سپس به خانهٔ مرد می‌روند، در آنجا هنگامی که مرد قصد دارد به زن تعرض کند، او را نیز با چاقو می‌کشد و از پنجره بیرون می‌اندازد. هنگام فرار، زن متوجه می‌شود گردنبندش در دست جسد گیر کرده و مجبور می‌شود دست مرد را با چاقو قطع کند و همراه خود ببرد. در همین زمان، کارآگاه که در طول این مدت به دنبال زن حرکت می‌کرد، او را به شکلی سادیستی تعقیب و هنگامی که می‌خواهد دستگیرش کند، مردی او را درون ساختمانی می‌کشد. در آنجا به تن زن لباس شب کرده و درون کلوب شبانه برای رقص و آواز هلش می‌دهند. دقیقاً مشابه رقاصه‌ای که حین گردش با مرد ثروتمند دیده بود. در کلوب، کارآگاه همراه جسد سر می‌رسد و با دست‌بند به زن اشاره می‌کند. زن در حالت وحشت‌زدگی دست‌های حاضران را می‌بیند که قهقهه‌زنان به سمت او دراز می‌شود. در نهایت زن درون اتاقی که فیلم ازآنجا شروع شد، دوباره از خواب می‌پرد. اما درون کشو دست بریده‌شده با گردنبند را می‌یابد. *زوال عقل* از چند نظر قابل توجه است. نخست آنکه فیلم علی‌رغم روایت پیچیده و داستان نیمه‌گسترده، فاقد دیالوگ است، تنها موسیقی و جلوه‌های صوتی در آن وجود دارد. دیگر آنکه به شدت یادآور *مارنی*[۱] (۱۹۶۴) آلفرد هیچکاک[۲] است. با این تفاوت که مارنی در سال ۱۹۶۴ ساخته‌شده و خود اقتباسی از کتاب وینستون

---

۱. Marnie

۲. Alfred Joseph Hitchcock

گراهام[1] بود که در سال ۱۹۶۱منتشر شد. ادعای قابل تاملی است اگر بگوییم کتاب و *مارنی*، گرته‌برداری از فیلم پارکر هستند.

از سوی دیگر فیلم به شدت از نظر نمادگرایی قابل توجه است. از قیاس میان سلاح/چاقو گرفته که زن، به‌وسیلهٔ آن مردان را به قتل می‌رساند و تپانچه که پدر با آن مادر را می‌کشد تا هیکل‌های در سایه‌ای که صورت‌های‌شان را در پارچه پوشانده‌اند و سیگاری که به او تعارف می‌شود، هربار که مردان، خیال سوءاستفاده از زن را دارند. از طرف دیگر فیلم اشارات صریحی به تحت ستم بودن زنان دارد؛ کتک خوردن زن همسایه از شوهرش، حملهٔ مرد مست به زن در خیابان، زن خدمت‌کاری که در لابی محل زندگی مرد ثرومند زمین را می‌شوید و رقاصه‌ای که مورد چشم‌چرانی مردان قرار می‌گیرد. در واقع می‌توان گفت *زوال عقل* از پیش‌گامان فیلم فمینیستی است. همچنین پارکر به وضوح در دو مورد هالیوود و جامعهٔ آمریکا را دست‌مایهٔ کنایه قرار داده است. نخست شباهت جالب مرد ثروتمند با فاستر کین و دیگری پایان‌بندی فیلم است که عبارت made in HollyWood U.S.A در زیر تیترThe END ظاهر می‌شود، حال‌آنکه فیلم به صورت مستقل ساخته‌شده است.

ژان‌لوک گدار[2] نیز در همین سال‌ها وارد گود فیلمسازی شد و مستند کوتاه *عملیات بتن*[3] (۱۹۵۵) را دربارهٔ سد دیکسنز ساخت. سپس *زن زیبا*[4] (۱۹۵۶) را براساس داستان *نشانه* اثر گی دوموپاسان[5] کارگردانی کرد که چندان اثر مهمی در کارنامهٔ او نیست. با این حال می‌توان نگاه و شیوهٔ کارگردانی آثار بلندش را در فیلم‌های کوتاهش ردیابی کرد. گدار فیلم‌های کوتاه دیگری نیز ساخت. *شارلوت*

---

۱. Winston Mawdsley Graham

۲. Jean-Luc Godard

۳. Opération Béton

۴. A Flirtatious Woman

۵. Guy de Maupassant

و *ورونیک*[۱] (۱۹۵۷)، *داستان آب*[۲] (۱۹۵۸) با همکاری فرنسوا تروفو[۳]، *شارلوت و جولز*[۴] (۱۹۵۸)، که آخری را می‌توان مهم‌ترین فیلم کوتاه گدار تا قبل *از نفس افتاده*[۵] (۱۹۶۱) دانست، زیرا فرم آن شباهت زیادی به اولین اثر بلند او دارد.

دهۀ پنجاه برای فرنسوی‌ها سال‌های پرباری بود. ظهور دو نشریۀ کایه دو سینما[۶] در ۱۹۵۱ و پوزیتیف[۷] در ۱۹۵۲، تعداد زیادی از کارگردان‌های مهم تاریخ سینما که چندی بعد موج نوی سینمای فرانسه را به راه انداختند وارد عرصۀ نقدنویسی کرد؛ افرادی همچون گدار، تروفو، کلود شابرول[۸]، اینس وردا[۹]، ژاک ریوت[۱۰] و... دو تن دیگر از این کارگردان‌ها، آلن رنه[۱۱] و کریس مارکر[۱۲] بودند که در سال ۱۹۵۳ فیلم‌ـمقالۀ *تندیس‌ها نیز می‌میرند*[۱۳] را دربارۀ هنر آفریقایی و رابطۀ آن با هنر مدرن اروپا ساختند. این البته لایۀ ظاهری اثر بود. تحت تأثیر مارکر، *تندیس‌ها نیز می‌میرند* تبدیل به فیلمی علیه استعمار آفریقا شد. مارکر که پیشتر با فیلم *المپیا ۵۲*[۱۴] (۱۹۵۲)، المپیک هلسینکی را عملاً به یک سیرک مهمل تشبیه کرده بود، در این فیلم نیز سوژۀ خود را بستر بیانیه‌ای علیه فرهنگ کالایی غرب کرد. این متاثر از مد مصرفی اروپا بود که با یورش برای خرید تندیس‌های آفریقایی این هنر بومی را به کالا تبدیل

۱. Charlotte et Véronique
۲. Une histoire d'eau
۳. François Truffaut
۴. Charlotte et son Jules
۵. Breathless
۶. Cahiers du Cinéma
۷. Positif
۸. Claude Henri Jean Chabrol
۹. Agnès Varda
۱۰. Jacques Rivette
۱۱. Alain Resnais
۱۲. Chris Marker
۱۳. Statues Also Die
۱۴. Olympia ۵۲

کرده است که ریشه در آیین و فرهنگ داشته‌است. مارکر در قاب‌بندی‌های خود، به شکلی عمل کرده که تندیس‌ها وجهی انسانی یافته‌اند و گاه دوربین از زاویهٔ دید آنها به انسآنها می‌نگرد. مارکر حتی گام را فراتر نهاده و میان انسان و تندیس‌ها مشابهت ایجاد می‌کند. مارکر با این فیلم و دیگر آثارش شیوهٔ فیلم‌ـمقاله را گسترش داد که مورد استقبال فیلمسازان سیاسی قرار گرفت.

پیتر کوبلکا[۱] فیلم *ادبار*[۲] (۱۹۵۷) را ساخت که به‌نوعی می‌توان گفت فیلم ساختاری با آن پایه‌گذاری شد. فیلم ساختاری که با حضور فیلمسازانی مانند مایکل اسنو[۳]، ملکوم لوگریس[۴]، هولیس فرمپتون[۵] و جرج لندو[۶] مورد توجه قرار گرفت، محوریت خود را معطوف ساختار و فرآیند ساخت با استفاده از امکانات و ظرفیت‌های سازندهٔ فیلم، سازوکار دوربین، تدوین، دستگاه نمایش، طول زمانی و ادراک بصری می‌کند. این توجه ویژه و مبنا قرار دادن عناصر سازندهٔ رسانه برای بیان، به‌جای تقلیل آن به بستری برای انتقال مفهوم یا به عبارت بهتر خویش‌نگری، از ویژگی هنر مدرن دههٔ پنجاه به خصوص در آمریکا بود. کوبلکا در *ادبار* به مدت حدود دو دقیقه تصویر رقصی را به‌صورت نگاتیو و پوزتیو تکرار می‌کند و به این شکل فرآیند ادراک بصری را به چالش می‌کشد. کوبلکا این فرم فیلم را «متریک» می‌نامد، اما نام ساختاری که توسط سیتنی به آنها اعطا شد، عنوان همه‌گیر و پذیرفته‌شدهٔ این‌گونه از فیلمسازی است. در میان فیلم‌های ساختاری، *طول موج*[۷] (۱۹۶۷) ساختهٔ مایکل اسنو شناخته‌شده‌ترین اثر است. این فیلم تصویر یک اتاق زیرشیروانی است که دوربین طی ۴۵ دقیقه به سمت پنجره زوم می‌کند و در این حین اتفاقاتی در اتاق می‌افتد که شامل پخش موسیقی، صحبت میان زن و مرد، مرگ مرد و

---

۱. Peter Kubelka

۲. Adebar

۳. Michael Snow

۴. Malcolm Le Grice

۵. Hollis Frampton

۶. George Landow

۷. Wavelength

تغییر رنگ تصویر است. دوربین در انتها به عکس دریا بر روی دیوار می‌رسد. در طول این مدت، صدای افزایشی موج سینوسی شنیده می‌شود. *طول موج* که اثر مهمی در اقبال فیلم ساختاری داشت، گروهی از فیلم‌های ساختاری را به دنبال خود آورد، اما نسلی که اواخر دههٔ ۷۰ پا به عرصه گذاشتند، فیلم ساختاری را بیش از حد محافظه‌کار و تکراری یافتند. این شیوهٔ فیلمسازی آرام‌آرام رو به افول گذاشت، اما تجربهٔ آن در زیبایی‌شناسی فیلم آوانگارد و حتی سینمای جریان اصلی موثر واقع شد.

یک فیلم[۱] (۱۹۵۸) اثر مشهور بروس کانر[۲] سلسله تصاویر نامربوطی بود که از فیلم‌های مختلف (پورن، خبری، مستند و منابع دیگر) به دست آمده و کنار هم چیده شده بود. فیلم در نگاه اول شاید نامفهوم جلوه کند، اما روند چیدمان به‌گونه‌ای است که ناظر بر ایدهٔ اضمحلال تمدن است. اثر بروس کانر که خود وام‌دار تجربهٔ فیلم‌ـکولاژ جوزف کورنل بود، در سال‌های بعد روی فیلمسازان تجربی دیگر مانند کِن جیکوبز[۳] تاثیر گذاشت. اواخر دههٔ پنجاه چند فیلم مهم تجربی ساخته شد که برآیند تجربیات آن دهه و پیش‌درآمد دههٔ پرشور شصت بود. آلن رنه که با فیلم *تندیس‌ها نیز می‌میرند* و سپس *شب و مه*[۴] (۱۹۵۶) شهرتی کسب کرده بود، براساس فیلمنامهٔ مارگوریت دوراس[۵]، *هیروشیما عشق من*[۶] (۱۹۵۹) را ساخت که باعث ورود ساختار پروستی به سینما شد. فیلم با استفاده از تم‌های متقابل عشق‌ـنفرت، امیدـ یاس و شفقت‌ـخشونت، جهانی پرتناقض را تصویر می‌کند که همین امر در ساختار روایی فیلم با دیالوگ‌های مبهم، شکست‌های زمانی متعدد در خطوط زمانی متفاوت و فضاسازی رویاگونه نیز مشهود است. *هیروشیما عشق من* در تاریخ فیلم‌های آوانگارد از موارد خاص است، زیرا در عین آنکه اثری تجربی به‌حساب می‌آید،

---

۱. A movie

۲. Bruce Conner

۳. Ken Jacobs

٤. Night and Fog

٥. Marguerite Duras

٦. Hiroshima mon amour

در سینمای جریان اصل ریشه دارد و جزو فیلم‌هایی است که جریان سینمای مدرن اروپا را به راه انداخت.

سایه‌ها[۱] (۱۹۵۹) اثر جان کاساوتیس[۲] فیلم مهم دیگری است که روایتگر رابطهٔ میان‌نژادی در سال‌های اوج نسل بیت است. کاساوتیس این فیلم را با بودجه‌ای اندک و گروهی آماتور ساخت و ایده‌های نژادپرستانهٔ جامعهٔ آمریکایی را به چالش کشید و از سوی دیگر شیوهٔ زیست نسل بیت را تصویر کرد. *سایه‌ها* را سخت می‌توان جزو آثار تجربی به شمار آورد، زیرا فاصلهٔ چندانی با جریان اصلی سینمای مدرن اروپا ندارد، با این وجود، واقع‌گرایی بدوی، شیوهٔ تولید مستقل و آماتوری و مضمون نقادانه، *سایه‌ها* را به ساحت فیلم تجربی وارد می‌کند. اهمیت این فیلم شاید بیش از این منظر باشد که فیلمسازی داستانی مستقل را در آمریکا متحول کرد، رویکردی که از دههٔ شصت به بعد همواره نقش مهمی در سینمای جهان داشته است.

دویدن پریدن و ثابت ایستادن[۳] (۱۹۵۹) ساختهٔ ریچارد لستر[۴]، از اولین کمدی‌های آیتمی[۵] سینما است که ریشه در سنت وودویل دارد و شیوهٔ محبوب برنامه‌سازی تلویزیونی محسوب می‌شود. لستر در این فیلم با کمک کمدین معروف پیتر سلرز[۶]، مجموعه رویدادهای طنزگونه‌ای مانند خدمت‌کاری که چمن را دستمال می‌کشد، کاشفی در جای تمیزشده چادر می‌زند، عکاسی از چادر عکس می‌گیرد، ویولون‌نوازی با دوچرخه میان ساز و نت‌ها رفت‌وآمد می‌کند و امثال دیگری از این دست را کنار یکدیگر قرار داد. این فیلم به شدت مورد توجه گروه موسیقی راک انگلیسی بیتل‌ها[۷] قرار گرفت. به گونه‌ای که

---

۱. Shadows

۲. John Nicholas Cassavetes

۳. The Running Jumping & Standing Still Film

۴. Richard Lester Liebman

۵. Sketch comedy

۶. Peter Sellers

۷. The Beatles

با همکاری لستر و بیتل‌ها دو فیلم *شب‌زنده‌داری با بزن و بکوب*[۱] (۱۹۶۴) و *کمک!*[۲] (۱۹۶۵) ساخته شد. اهمیت لستر را می‌توان در دو وجه دید، نخست آنکه جای پای کمدی آیتمی را با فیلم *دویدن پریدن و ثابت ایستادن* در سینما و تلویزیون محکم کرد و دیگر آنکه هنر پاپ را به حیطهٔ سینما کشاند.

در دههٔ پنجاه انیمیشن‌های آبستره و تجربی نیز شکوفایی چشمگیری داشتند و افرادی مانند والریان بوروفچیک[۳]، روبرت بریر[۴] و هایمن هرش[۵] مشغول کار بودند.

در دهٔ پنجاه تعداد آثار زنان فیلمساز آوانگارد نیز فزونی گرفت، از جمله مارگارت تیت[۶]، مری منکن[۷]، مادلین تورتلو[۸] و مایا درن که در این دهه به کار خود ادامه دادند یا آن را آغاز کردند. از میان فیلم‌های تجربی زنان، دو اثر چشمگیر است. نخست فیلم مارگارت تیت اسکاتلندی با نام *پرتره‌ی جا*[۹] (۱۹۵۲) که فیلم کوتاهی دربارهٔ مادر تیت بود و از کیفیت تغزلی خارق‌العاده‌ای برخوردار است. تیت از ترکیب سه عنصر موسیقی، تصویر و کلام، شعری را به تصویر کشیده است که نمونه‌های اندکی می‌توان هم‌پای آن یافت. فیلم دیگر *نگاهی به باغ*[۱۰] (۱۹۵۷) اثر مری منکن است که فرمی مشابه فیلم ساختاری دارد و توانست جایزه اکسپوزیسون بروکسل را نصیب خود کند.

دههٔ شصت میلادی، سال‌های موسیقی راک، روان‌گردان و هیپی‌ها و انقلاب جنسی، سال‌های جنگ ویتنام، بمب‌های ناپالم و شعار عشق بورزید

---

۱. A Hard Day's Night

۲. Help!

۳. Walerian Borowczyk

۴. Robert Breer

۵. Hyman Hirsh

۶. Margaret Caroline Tait

۷. Marie Menken

۸. Madeline Tourtelot

۹. A Portrait of Ga

۱۰. Glimpse of the Garden

نه جنگ، سال‌های جنبش‌های حقوق مدنی و ترور لوترکینگ و چه‌گوارا، سال‌های شورش دانشجویان چپ‌گرای اروپا، سنگربندی خیابان‌های پاریس و اشغال جشنوارهٔ کن، سال‌های فتح پراگ و کرهٔ ماه، سال‌های موج نوی سینمای فرانسه، انگلیس، آلمان، آمریکای لاتین و آوانگاردهای زیرزمینی بود. دههٔ شصت را می‌توان از مهم‌ترین ادوار زندگی بشر به شمار آورد که تاریخ را به پیش و پس از خود تقسیم کرد. این دهه با حوادث سیاسی، اجتماعی و فرهنگی فراوان، هالهٔ مقدس برگرد سر فرهنگ سنتی و هژمونی اجتماعی را به چالش کشید و رفتارشناسی و سبک زندگی به خصوص در اروپا را تغییر داد.

متعاقب این تغییرات، زیبایی‌شناسی سینما نیز تحت‌تاثیر قرار گرفت و بازتاب خواست تغییرات سیاسی‌ـ‌اجتماعی در آن پررنگ شد. بهترین نمود این تاثیر را می‌توان در شکل‌گیری سینمای مستقیم[۱]، موج نوها و آثار گدار، کوستا گاوراس[۲]، وردا و... مشاهده کرد. پیتر کوبلکا در ادامهٔ فیلم‌های ساختاری، *آرنولف راینر*[۳] (۱۹۶۰) را ساخت. فیلم تصویر سیاه و سفیدی بود که با ریتم متغییر پخش می‌شد و نویز سفید آن را همراهی می‌کرد.

بن مدو[۴] فیلمنامه‌نویس مطرح هالیوود *نگاه وحشیانه*[۵] (۱۹۶۰) را دربارهٔ زنی مطلقه و میل خواسته‌شدنش به صورت درام مستند ساخت و تغییرات اجتماعی جامعهٔ آمریکا و جایگاه فرد در آن را مورد سوال قرار داد. از آثار مهم دهٔ شصت فیلم *نقدی بر جدایی*[۶] ساخته گی دبور در سال ۱۹۶۱ است که به صورت فیلم‌ـ‌مقاله ساخته شده و در آن از صنعت فرهنگ و وضعیت جامعه انتقاد می‌کند. این فیلم که ترکیبی از تصاویر کامیک‌بوک، روزنامه‌ها، تصویر فیلم، عکس و فیلم مستند است، لزوم تغییر همه‌جانبه در ساختار جامعه را مطرح می‌کند و واقعیت بازنمایی شده توسط رسانه‌ها را به چالش می‌کشد.

۱. Direct cinema

۲. Costa-Gavras

۳. Arnulf Rainer

٤. Ben Maddow

٥. The Savage Eye

٦. Critique of Separation

گی دبور در این فیلم نگاهی انتقادی به ادعای واقع‌نمایی سینما دارد و آن را نمایشی منفرد از واقعیت نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم فیلم خواست تغییر است، مطالبه‌ای که در رویدادهای می ۱۹۶۸ توسط معترضان فرنسوی تکرار شد.

اگر بنای انتخاب مهم‌ترین فیلم‌های تجربی دههٔ شصت را داشته باشیم، قرارگیری *اسکله*[۱] (۱۹۶۲) ساختهٔ کریس مارکر در ابتدای جدولِ بهترین‌ها اجتناب‌ناپذیر است. مارکر با پشتوانهٔ چند مستند که عمدتاً مربوط به انقلاب‌های چپ بود، در *اسکله* فرم جدیدی را آزمود که خود آن را فتورمان نامید. *اسکله* روایت دنیا پس از جنگ جهانی سوم و انسان‌های باقی‌مانده‌ای است که همانند موش‌های کور در دالان‌های مخروب زیرزمینی به دنبال راهی برای ادامهٔ حیات بشر هستند و برای این کار سفر در زمان را می‌آزمایند. مردی پس از مدت‌ها جست‌وجو به دلیل تصویر ژرفی که از لحظه‌ای در کودکی‌اش دارد، برای این کار انتخاب می‌شود و در سفر به گذشته درگیر رابطهٔ عاطفی با زنی می‌شود که در دوران کودکی دیده است. *اسکله* از بُعد داستانی اثر علمی‌ـ تخیلی ساده‌ای است که می‌توان مشابه آن را بسیار یافت، اما پیچیدگی روایت که از طریق فتومونتاژ و برخورد با ایدهٔ زمان و خاطره در فیلم مشاهده می‌شود، *اسکله* را به اثر مورد توجه علاقه‌مندان فلسفه کرده است.

مارکر با استفاده از مونتاژ عکس و قراردادن صدای راوی روی آن، درک تربیت‌شدهٔ زمان دراماتیک در سینما را به چالش می‌کشد، در *اسکله* کنش پیش‌برنده از فریمی به فریم دیگر در لحظه تغییر می‌کند. حال آنکه در فیلمی معمولی بنا به قاعده، گذر زمان دراماتیک مبنای پیشرفت روایت است، اما در *اسکله* می‌توان گفت زمان روایی، به واسطهٔ ساختار اثر بی آن ایجادشده است که عامل دراماتیک بر آن تاثیر بگذارد.

اسکله بی‌شک تحت‌تاثیر تهدیدات جنگ سرد بوده و نیم‌نگاهی به تجربهٔ اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها دارد که در آن دانشمندان آلمانی بر روی اسیران آزمایش‌های گوناگون انجام می‌دادند. زمزمه‌هایی در فیلم وجود دارد که هنگام آزمایش بر روی مرد به زبان آلمانی شنیده می‌شود. از سوی دیگر به احتمال

---

۱. La Jetée

زیاد مارکر از ادبیات پادآرمان‌شهری نیز گرته‌برداری کرده‌است. *اسکله* را می‌توان تقابل دو ویژگی ذهن انسان دانست، خاطره (مرد از حال به گذشته رفته و با زن دیدار می‌کند) و رویا (زن در گذشته است و با مردی از آینده ملاقات می‌کند). هردو در عین جذبه، امر محال هستند.

اگر کل تاریخ سینمای تجربی را کاوش کنیم، شاید تعداد فیلم‌ها به عدد چشمگیری نرسند که به‌اندازۀ *اسکله* مورد استقبال قرار گرفتند. فراتر از این، *اسکله* بر آثار دیگری نیز تاثیر گذاشت که مشهورترین آن *۱۲ میمون*[۱] (۱۹۹۶) تری گیلیام[۲] است. فرصت و امکان بحث دربارۀ تفاسیر مختلف *اسکله* نیاز به کتابی دارد و تنها به این نکته اکتفا می‌کنیم که مارکر با اثر خود نشان داد آزادی عمل فیلم تجربی و محدودیت ابزاری آن چگونه می‌تواند ظرفیت زبان سینما را گسترش دهد. بخش عمده‌ای از فیلم‌های تجربی دهۀ شصت در زمرۀ آثار زیرزمینی بودند که مضامین و موضوعات آنها حول زیست پادفرهنگی، به خصوص در حوزۀ تمایلات جنسی می‌چرخید. این فیلم‌ها در اکثر موارد چنان درگیر ایدۀ هنجارشکنی بودند که تبدیل به مجموعه‌ای از تصاویر نظربازانه و بیانیه‌هایی به قصد آزار فرهنگ محافظه‌کار شدند.

آثاری مانند *کبرای بلوند*[۳] (۱۹۶۳) ساختۀ کن جیکوبز، *کریسمس روی زمین*[۴] (۱۹۶۳) ساختۀ باربارا روبین[۵]، *مخلوقات شعله‌ور*[۶] (۱۹۶۳) و *عشق عادی*[۷] (۱۹۶۳) ساختۀ جک اسمیت[۸] از این دست فیلم‌ها هستند. البته ساخت و نمایش این فیلم‌ها بی‌دردسر هم نبود و گاه واکنش جامعه موجب جنجال‌های

---

۱. 12 Monkeys

۲. Terrence Vance Gilliam

۳. Blonde Cobra

٤. Christmas on Earth

٥. Barbara Rubin

٦. Flaming Creatures

۷. Normal Love

۸. Jack Smith

گسترده می‌شد. برای نمونه هنگامی که یوناس مکاس[۱] به عنوان بزرگ‌ترین حامی فیلم‌های زیرزمینی اقدام به اکران فیلم *مخلوقات شعله‌ور* کرد، پلیس به ساختمان محل نمایش یورش برد و فیلم را مصادره کرد که این اتفاق موجب سلسله کشمکش‌هایی میان فیلمسازان آوانگارد و دولت آمریکا پیرامون حق آزادی بیان شد.

طلوع عقرب[۲] (۱۹۶۳) اثر کِنِت انگر به سیاق کارهای قبلی وی واجد زیبایی‌شناسی وهم‌گونه بود. انگر در این فیلم خرده‌فرهنگ موتورسواری در آمریکا را سوژهٔ خود قرار داده و آن را در پیوند با تصاویر مسیح و حواریون و نمادهای نازی‌ها در لوای فرهنگی مذهبی به شیوه‌ای شبیه فرم آگهی‌های تبلیغاتی تلویزیون ساخت.

از نقاط عطف فیلم تجربی در دههٔ شصت ورود اندی وارهول[۳] به این عرصه بود. وارهول که تا پیش از فیلمسازی در زمینه هنرهای تجسمی تبدیل به یکی از خدایان هنر آمریکا و از پایه‌گذاران هنر پست‌مدرن بود و شهرت چشمگیری پیدا کرده‌بود، از سال ۱۹۶۳ رو به سینما آورد و در همان سال تعداد زیادی فیلم ساخت که مشهورترین آنها خوردن[۴]، *خوابیدن*[۵] و *بوسیدن*[۶] است. *خوابیدن* بیش از پنج ساعت ضبط تصویر خوابیدن یک مرد است، *خوردن* روند خوردن یک قارچ توسط روبرت ایندیانا[۷] طی ۴۵ دقیقه است و *بوسیدن* مجموعه‌ای از تصاویر زوج‌های دگر و هم‌جنس‌گرا است به طول ۵۰ دقیقه. فیلم‌های وارهول در نظر اول شاید آثاری باشند برای ندیدن، یا به نظر برسد که مانند نقاشی‌هایش قصد دارد برابر هنر نخبه‌گرای مدرن قرار گیرد. با این حال فیلم‌های وارهول به‌گونه‌ای است که مخاطب را مجبور به تامل در دیدن

---

۱. Jonas Mekas

۲. Scorpio Rising

۳. Andy Warhol

٤. Eat

٥. Sleep

٦. Kiss

۷. Robert Indiana

و کشف فضای بصری می‌کند. وارهول را می‌توان جزو مهم‌ترین فیلمسازان ساختاری دانست که بر کیفیت نظارت دوربین تاکید دارد و همین امر سبب می‌شود تا مخاطب صبور (اگر بتواند دیدن فیلم‌های وارهول را تاب بیاورد) در قبال دریافت معنای حاصل از نظم فیلم، در ذهن خود شروع به معناسازی دربارهٔ آن چیزی کند که نمایش داده می‌شود. مشکل می‌توان گفت اگر وارهول شخصیتی چنان مشهور و جنجالی نداشت، آیا فیلم‌های او با استقبال روبه‌رو می‌شد یا نه. به هر جهت این شهرت در کنار فیلم‌های عجیب، صندلی مخصوص وارهول را میان فیلمسازان آوانگارد آمریکایی برای یک دهه حفظ کرد. وارهول به شیوهٔ برداشت طولانی، فیلم ۸ ساعتهٔ *امپایر*[۱] (۱۹۶۵) را ساخت که ضبط تصویر ساختمان امپایر استیت نیویورک بود. یکی از تمهیدات جالب توجه وارهول، پخش فیلم‌ها با سرعت ۱۶ فریم بود. حال آنکه ۲۴ فریم تصویربرداری می‌شد و همین امر سبب می‌شد مدت زمان پخش فیلم‌ها از ضبط بیشتر شود و البته تصاویر جلوهٔ حرکتی نرم پیدا کنند.

وارهول در سال‌های بعد تعداد بیشتری فیلم تولید کرد. آثار او فارغ از هدف و کیفیت، به معنای واقعی کلمه حاصل تجربه‌کردن بودند. همان‌گونه که خود وی نیز در جایی می‌گوید «نمی‌دانم چه می‌کنم، چون در حال تجربه‌کردن هستم». از مطرح‌ترین آثار وارهول در سال‌های بعد، *دختران چلسی*[۲] (۱۹۶۶) و *فیلم آبی*[۳] (۱۹۶۹) بود که پس از آن دست از فیلمسازی کشید، اما به‌عمد اجازه داد نام او را در پای رشته‌ای از فیلم‌های مبتذل و درجه دو قرار دهند که توسط اطرافیانش ساخته می‌شد.

فیلم‌های ساختاری در دههٔ شصت مشغول آزمودن امکانات فنی و تثبیت خود بودند. در این دهه به غیر از فیلم‌های مایکل اسنو، ملکوم لوگریس و پیتر گیدال[۴] که مشغول طبع‌آزمایی بودند و سال‌های بعد ارکان فیلم ساختاری

---

۱. Empire

۲. Chelsea Girls

۳. Blue Movie

۴. Peter Gidal

را بر دوش گرفتند، چند فیلم مهم ساخته شد که جزو بهترین آثار سینمای ساختاری به‌حساب می‌آیند. تونی کنراد[1] فیلم *چشمک‌زن*[2] (۱۹۶۶) را از ترکیب فریم‌های سیاه و سفید به طول سی دقیقه ساخت که تماشاگر را دچار وهم دیداری می‌کرد. *چشمک‌زن* یکی از مهم‌ترین فیلم‌های ساختاری است که توانایی خودبسندهٔ دوربین را به نمایش گذاشت.

نورمن مک‌لارن نیز که با انیمیشن‌های انتزاعی تا حدی از اسلاف فیلم‌های ساختاری به‌حساب می‌آمد، *رقص دونفره*[3] (۱۹۶۸) را ساخت که استفاده از تجربهٔ کنراد جهت ثبت تصویر یک رقص با جلوهٔ stroboscopic[4] بود. پل شریتز[5] هم با دو فیلم *ه.ی.چ*[6] و *ل،م،س*[7] (۱۹۶۸) از این جلوه به صورت رنگی استفاده کرد.

رویداد مهم دیگر دههٔ شصت گسترش فیلم مدرن است که با موج نوهای سینما همراه بود. بسیاری از آثار سینمای مدرن پهلو به پهلوی فیلم‌های تجربی قرار دارند، اما نقطهٔ افتراق مهم میان‌شان تلاش فیلمسازان موج نو برای جذب بیشتر تماشاگر به منظور گسترش دامنهٔ عقایدشان است و برای این هدف باید برابر فیلمسازان و آثار سبک قدیم یا به قول موج نویی‌های فرانسه، پدربزرگ‌ها می‌ایستادند که لازمهٔ آن شکار مخاطب بیشتر بود. روند عکس این رویکرد را می‌توان در آثار فیلمسازان آوانگارد و زیرزمینی به خصوص در آمریکا دید. آنها با تشکیل کلونی‌های کوچک و رویکرد اشتراکی و ارزان به فیلمسازی، امکان استقلال از تماشاگران عام را داشتند. همین اطمینان‌خاطر فراغت از رقابت به آنها فضای مناسب جهت تجربه‌گری را می‌داد. البته طی دهه‌های بعد این امکان در عمل با قطع کمک‌های دولتی و افزایش هزینه‌ها کم و بیش از میان

---

۱. Anthony Schmalz Conrad

۲. The Flicker

۳. Pas de deux

۴. ۸. چرخش‌سنج، دستگاه سنجش حرکت ادواری یا نایکسان

۵. Paul Jeffrey Sharits

۶. N:O:T:H:I:N:G

۷. T,O,U,C,H,I,N,G

رفت. از فیلمسازان مدرنی که آثارشان با سینمای تجربی نزدیکی دارد می‌توان به ویلگوت خومان[۱]، ویرا خیتیلووا[۲]، دوشان ماکایو[۳]، میکلوش یانچو[۴]، آلخاندرو خودوروفسکی[۵] و راینر ورنر فاسبندر[۶] اشاره کرد که در دهۀ شصت مورد توجه قرار گرفتند. از سوی دیگر سینمای سوم[۷] نیز در سال‌های پایانی دهۀ شصت از آمریکای لاتین برخاست که در راس آن اکتاویو ختینو[۸]، فرناندو سولاناس[۹]، گلوبر روشا[۱۰] و.... قرار داشتند.

در این میان نباید از سانتیاگو آلوارز[۱۱] نیز غافل شد که گرچه در ظاهر به موج نوهای سینمای آمریکای لاتین تعلق نداشت، اما پیش از آنان در کوبا با استفاده از تجربۀ سینمای شوروی و فیلم کولاژها، دست به ساخت تعداد زیادی مستند گردآوری‌شده دربارۀ مبارزات انقلابی در کشورهای آمریکای لاتین زد که فیلم‌های تجربی محسوب می‌شوند.

فیلم‌های تجربی دهۀ شصت را می‌توان به‌طور عمده در دو دسته تقسیم‌بندی کرد: ساختارشکن (زیرزمینی) و ساختاری. علاوه بر این‌ها مستندهای گوناگونی در این دهه ساخته شد که تا حدی از این دو رویکرد و تجربیات گذشته متاثر بود. فیلم‌های تجربی در این دهه به طرز چشمگیری طولانی بودند و بسیاری از فیلمسازان تلاش می‌کردند تا پیوندی میان فیلمسازی داستانی و آوانگارد ایجاد کنند. حتی می‌توان گفت جریان فیلمسازی مدرن اروپا حاصل همین

---

۱. David Harald Vilgot Sjöman

۲. Věra Chytilová

۳. Dušan Makavejev

۴. Miklós Jancsó

۵. Alejandro Jodorowsky Prullansky

۶. Rainer Werner Fassbinder

۷. Third Cinema

۸. Octavio Getino

۹. Fernando Ezequiel "Pino" Solanas

۱۰. Glauber de Andrade Rocha

۱۱. Santiago Álvarez Román

تلاش بود. بسیاری از فیلم‌های آوانگارد دهۀ شصت انعکاس مبارزات سیاسی و اجتماعی بودند که این امر گاه تا حدی پیش می‌رفت که برخی فیلم‌ها به بیانیه تبدیل می‌شدند. این دوران برخلاف ادوار گذشته شاهد نزول تعداد فیلم‌های سمفونی شهری و انیمیشن‌های آبستره هستیم که تا دهۀ شصت بخش مهمی از سینمای تجربی را شکل می‌دادند. گویی بالا گرفتن بحران‌های زیستی در جهان شرایط را به‌گونه‌ای پیش برد که این دو شیوۀ فیلمسازی تا حدی به عنوان تفنن نگریسته می‌شد که توانایی نقد و تاثیر بر جامعه را ندارد.

البته در این میان دست کشیدن اسکار فیشینگر از کار که سال‌ها یک تنه انیمیشن تجربی را پیش می‌راند، مرگ های هیرش و روی آوردن والرین بروفچیک به فیلم زنده و کم‌کار شدن نورمن مک‌لارن در این افول بی‌تأثیر نبود. همچنین با همه‌گیری تلویزیون و رشد درخواست انیمیشن‌های تجاری، بخش زیادی از انرژی انیماتورها در جریان اصلی صرف می‌شد. شاید بهترین توضیح دربارۀ فیلم تجربی از دهۀ شصت به بعد این باشد که موجب شد تا این شکل سینما، وجه آوانگارد خود را به تجربی‌بودن داد، در نتیجه دامنه‌اش گسترده‌تر شد، اما نبوغ و درخشش پیشین را وانهاد.

دهۀ هفتاد با شدت گرفتن اعتراض‌ها علیه جنگ ویتنام و کشتار دانشگاه کنت آغاز شد. خشونت گروه‌های مبارز مانند فراکسیون ارتش سرخ آلمان، ارتش سرخ ژاپن، ارتش جمهوری‌خواه ایرلند و... در سرتاسر جهان متوجه وابستگان حکومت‌ها بود. دورۀ نخست جنگ سرد تا حدودی فروکش کرد و اروپای شرقی مجال اندکی آزادی یافت. دهۀ هفتاد سال‌های رشد خرده‌فرهنگ‌های خشن مانند کله‌پوستی‌ها[۱] و پانک‌ها[۲]، معنویت نو، همه‌گیری موسیقی راک، انتشار مجلات رنگارنگ جنسی، دوران طلایی پورن و فیلم‌های اروتیک بود. بهترین نمونه برای آشنایی با فرهنگ دهۀ هفتاد فیلم *راننده تاکسی*[۳] (۱۹۷۶) است. همچنین در این دوران نسل جدید سینماگران آمریکایی، افرادی مانند

۱. Skinheads

۲. Punk

۳. Taxi Driver

فرنسیس فورد کاپولا[۱]، مارتین اسکورسیزی[۲]، استیون اسپیلبرگ[۳]، برایان دی‌پالما[۴]، دنیس هاپر[۵]، وودی آلن[۶] و... سینمای آمریکا را دگرگون کردند و به‌نوعی هالیوود نو را سامان دادند.

سینمای تجربی در دهۀ هفتاد با استقبال استودیوهای فیلمسازی مواجه شد. فیلم‌هایی که زمانی بودجه‌های‌شان به چند صددلار محدود بود، ناگهان با حجم زیادی از پول، گاه تا چند میلیون دلار سرمایه مواجه می‌شدند. حقیقت امر این است که مدیران استودیوها رویکرد رقص به ساز زمانه را پیش گرفتند. مخاطبان جوان و هیجان‌طلب دیگر از آثار کلاسیک و محافظه‌کار استقبال نمی‌کردند، به همین خاطر منطق صاحبان سرمایه اقتضا می‌کرد کالایی را روانۀ پرده کنند که سودآور باشد. شاید جرقۀ اصلی این رویکرد زمانی زده شد که فیلم‌های پورنوگرافی نشان دادند می‌توانند با سرمایه‌ای اندک، میلیون‌ها دلار فروش کنند.

البته سوی دیگر این ماجرا فیلمسازانی بودند که مؤمنانه بر سر سینمای تجربی با همان شاخصه‌های گذشته استقامت می‌کردند، اما این‌ها ناگزیر محدود به جشنواره‌ها، سینماتک‌ها و گاه تلویزیون بودند. طنز قضیه اینجا بود؛ چیزی از درون جریان زیرزمینی برخاست که اکنون جبهۀ مقابل فیلمسازان تجربی را تشکیل می‌داد.

بخشی از جریان سینمای تجربی در دهۀ هفتاد معطوف تلاش‌های فیلمسازان ساختاری بود، *اسب برلین*[۷] (۱۹۷۰) ساختۀ ملکوم لوگریس،

---

۱. Francis Ford Coppola

۲. Martin Charles Scorsese

۳. Steven Allan Spielberg

۴. Brian Russell De Palma

۵. Dennis Lee Hopper

۶. Woody Allen

۷. Berlin Horse

بازآموزی، خواندن و فهمیدن[۱] (۱۹۷۰) ساختهٔ اوون لند[۲]، *سرعت آهسته*[۳] (۱۹۷۰) ساختهٔ ارنی گر[۴]، *زورنس لما*[۵] (۱۹۷۰) ساختهٔ هولیس فرامپتون[۶]، *ناحیهٔ مرکزی*[۷] (۱۹۷۱) ساختهٔ مایکل اسنو و *باغ پرشکوه*[۸] (۱۹۷۲) ساختهٔ درک جارمن[۹] آثار مطرح ساختاری هستند که به شیوهٔ سال‌های گذشته با بودجه‌های اندک ساخته شده و در مراکز محدودی به نمایش درمی‌آمدند. اگر بخواهیم بر وجوه چشمگیر و پرتکرار فیلم‌های تجربی در دههٔ هفتاد دست بگذاریم، می‌توان تم خشونت و سکس را به‌آسانی یافت. شاید تصور شود فیلم‌های زیرزمینی آمریکا سرآمد استفاده از این موضوعات بوده‌اند، اما نگاهی به سینمای اروپا و فیلمسازان دنباله‌روی سنت اروپایی در دههٔ هفتاد با فرصت شل‌شدن بندهای سانسور، نشان دادند که آثار آمریکایی‌ها به نسبت آنان فیلم‌های مناسب خانواده بوده است. به واقع سینمای تجربی دههٔ هفتاد سرآغاز سینمای نوین کوییر بود. فیلم *هم‌جنس‌گرا منحرف نیست، جامعه‌ای منحرف است که در آن زندگی می‌کند*[۱۰] (۱۹۷۱) اثر روزا فون‌پراونهایم[۱۱] کاوشی به فرم فیلم‌ـ مقاله در فرهنگ هم‌جنس‌گرایان آلمانی داشت. پراونهایم با استفاده از صدای راوی در تمام طول فیلم تلاش کرد وضعیت هم‌جنس‌گرایان در جامعهٔ آلمان را با اغراق به نمایش بگذارد. در این اثر وضعیت زیستی هم‌جنس‌گرایان درگیر انحرافاتی می‌شود که به صورت

---

۱. Remedial Reading Comprehension

۲. Owen Land

۳. Serene Velocity

۴. Ernie Gehr

۵. Zorns Lemma

۶. Hollis William Frampton

۷. La Région centrale

۸. Garden of Luxor

۹. Michael Derek Elworthy Jarman

۱۰. It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives

۱۱. Rosa von Praunheim

سنتی متعلق به فرهنگ دگرجنس‌گرایان است. استفن دووسکین[۱] یکی از اعضای اتحاد فیلم لندن[۲] در همین سال فیلمی دربارهٔ زوج هم‌جنس‌گرای زنی ساخت که شامل یازده دقیقه تصویر تکرار شوندهٔ رفتار آنها در تختخواب است و به کنایه نام فیلم را *کثیف*[۳] (۱۹۷۱) نهاد. دووسکین در این فیلم با استفاده از زیبایی‌شناسی هنر برهنه، تکنیک‌های مونتاژ و حذف گفتگو تلاش می‌کند زیبایی عادی این نوع رابطه را به نمایش بگذارد.



تصویر ۱۷ – ۲ هم‌جنس‌گرا بیمار نیست

از دیگر آثار مهم دههٔ هفتاد *موش‌کور*[۴] (۱۹۷۰) ساختهٔ آلخاندرو خودورفسکی است. وی که پیش از این فیلم *فندو و لیس*[۵] (۱۹۶۸) را ساخته بود، در ادامهٔ

---

۱. Stephen Dwoskin

۲. London Film-Makers' Co-op

۳. Dirty

٤. El Topo

۵. Fando and Lis

همان روند، با استفاده از پارودی و گروتسک، جهانی سورئال می‌آفریند تا به شکلی سمبولیک داستان زندگی مسیح و غلبهٔ مسیحیت بر جهان را روایت کند.

موش کور، داستان کابویی سیاه‌پوش است که تحت‌تاثیر زنی به نام ماریا، در بیابان به دنبال جنگ‌سالارها می‌گردد تا با کشتن آنها تبدیل به بزرگ‌ترین جنگ‌سالار شود. این فیلم سرشار استفاده از نمادها و روایات مذهبی (شیرین کردن آب، رویاندن آب از سنگ، استیگماتا، چشم خدا و...) است که به آیین‌های مختلف تعلق دارد و درهم‌آمیخته است.



تصویر ۱۷ ـ ۲ موش کور

از نکات حائز اهمیت *موش کور* تاثیر احتمالی سکانس آزار کشیش‌های جوان توسط غارت‌گران بر فیلم *پرتقال کوکی*[1] (۱۹۷۱) و *سالو*[2] (۱۹۷۶) است که شباهت‌هایی از لحاظ ریخت و رفتار با این سکانس دارند.

۱. A Clockwork Orange

۲. Salò, or the ۱۲۰ Days of Sodom

سکس و خشونت از تم‌های پرتکرار سینما در دهۀ هفتاد به خصوص در فیلم‌های تجربی بوده است. این دو اغلب مواقع با الگوی ترس القایی و وحشت از ناشناخته همراه بودند که می‌توان آن را به‌نوعی انعکاس تاثیر شرایط جهان و اضطراب زیستی در فیلم‌ها تلقی کرد. آثاری مانند *بهشت و فراسویش*[۱] (۱۹۷۰) و *تاس ریختن*[۲] (۱۹۷۱) اثر آلن روب‌گریه[۳]، *والری و هفتۀ شگفت انگیزش*[۴] (۱۹۷۰) اثر یارومیل یی‌رش[۵]، *زنده‌باد مرگ*[۶] (۱۹۷۱) اثر فرناندو آرابال[۷]، *اسرار بدن*[۸] (۱۹۷۱) و *دلپذیر*[۹] (۱۹۷۴) و *ازدواج در طویله*[۱۰] (۱۹۷۴) ساختۀ تی‌یری زنو[۱۱] از جملۀ این فیلم‌ها هستند.

نکتۀ مهم دربارۀ اواخر دهۀ شصت و اوایل دهۀ هفتاد گسترش موج‌های سینمایی در اروپا است که سینمای مدرن را به وجود می‌آورند. فیلم‌های ساخته‌شده در این دوران به دلیل استفاده از تکنیک‌های فیلم‌های تجربی، گاه مرزهای میان سینمای مدرن (که با عنوان فیلم هنری مشهور هستند) و سینمای تجربی را محو می‌کنند که این امر ردیابی آثار تجربی را مشکل می‌سازد. همچنین گسترش فیلم‌های سودجو، اروتیک و کانیبال (آدم‌خوار) که مایه‌هایی از آثار تجربی و فیلم هنری را در سطحی نازل مورداستفاده قرار می‌دهند، چالش دیگری است که در بررسی سینمای تجربی از دهۀ هفتاد به بعد وجود دارد.

---

۱. Eden and After

۲. N. has taken the dice

۳. Alain Robbe-Grillet

٤. Valerie and Her Week of Wonders

٥. Jaromil Jireš

٦. Long Live Death

۷. Fernando Arrabal Terán

۸. Bouche sans fond ouverte sur les horizons

۹. Vase de Noces

۱۰. Des morts

۱۱. Thierry Zéno

از دیگر رویدادهای تأثیرگذار دهۀ هفتاد توجه به ویدئوآرت است که تا حدی ماحصل تلاش‌های گروه فلوکسوس[۱] و البته ظهور دوربین‌های ویدیویی است. این آثار که زمینۀ تازه‌ای را در هنر باز کرد، از یک سو متاثر از فیلم‌های تجربی به خصوص آثار ساختاری بود و از سوی دیگر در هنر اجرا و تجسمی ریشه داشت و از هنرمندان مشهوری که در دهۀ هفتاد به آن می‌پرداختند، می‌توان بیل ویولا[۲]، ریچارد سرا[۳] و والی اکسپورت[۴] را نام برد.

دهۀ هفتاد همزمان با شدت گرفتن مبارزات فمینیستی در جهان و ایجاد فضایی برای بیان مسائل زنان، سینما را نیز تا حدی از موضع مردسالارانۀ مطلق عقب راند و زن‌ها توانستند آسان‌تر به امکان فیلمسازی دست یابند. زنانی که در عرصۀ فیلم تجربی وارد می‌شدند، بیشتر عقاید فمینیستی قوی داشتند و این فرم فیلمسازی به آنها اجازه می‌داد تا جهان‌بینی خود را آزادانه ابراز کنند. از میان فیلمسازان تجربی زن می‌توان به باربارا هَمِر[۵] با آثاری مثل *دایکتکتیکس*[۶] (۱۹۷۴) و *سوپر دایک*[۷] (۱۹۷۵) اشاره کرد که بر روی مسائل مربوط به روابط هم‌جنس‌گرایان زن متمرکز بود. لورا مالوی[۸] نیز که به‌عنوان تئوریسین فمینیست سینما مشهور است، با همکاری همسرش پیتر وولن[۹] فیلم‌های *پنته‌سیلا: ملکۀ آمازون‌ها*[۱۰] (۱۹۷۴) و *اسرار اسفینکس*[۱۱] (۱۹۷۷) را ساخت. مالوی که اعتقاد داشت فرم موجود سینما به دلیل نگاه مردسالارانه

---

۱. Fluxus

۲. Bill Viola

۳. Richard Serra

٤. Valie Export

٥. Barbara Jean Hammer

٦. Dyketactics

۷. Super Dyke

۸. Laura Mulvey

۹. Peter Wollen

۱۰. Penthesilea: Queen of the Amazons

۱۱. Riddles of the Sphinx

تبدیل به زبانی با قواعد مردسالار شده است، پیشنهاد کرد که فیلم‌های فمینیستی چه در ایده چه فرم باید آلترناتیوی برابر سینمای موجود باشند.

دیگر فیلمسازی که با فیلم تجربی خود توانست بر ساختار کالایی‌کردن زن و خشونت نهفته در کار خانگی نقد وارد نماید، مارتا روزلر[۱] بود. فیلم *نشانه‌شناسی آشپزخانه*[۲] (۱۹۷۵) شکل رایج برنامه‌های آشپزی را دارد، با این تفاوت که روزلر از اشیا و ابزار آشنایی‌زدایی کرده و با خشونت آنان را نام‌برده و استفاده می‌کند. دقیقاً برخلاف رویکردی که در برنامه‌های آشپزی، زنان خانه‌دار را موجوداتی شاد و خوشبخت نشان می‌دهد که به شکل ماشین‌وار از ابزار استفاده می‌کنند. این نوع نقد به رسانه به خصوص تلویزیون، در بسیاری از آثار تجربی دیده می‌شود. در همین دهه ریچارد سرا فیلم تلویزیون *آدم تحویل می‌دهد*[۳] (۱۹۷۳) را به صورت ویدئو متن ساخت که بیان تأثیر این رسانه بر مخاطبانش بود و جان اسمیت *دختر آدامسی*[۴] (۱۹۷۶) را مشابه مستندهای تلویزیونی ساخت تا نشان بدهد چگونه این فیلم‌ها نگاه و درک مخاطب را محدود به تفسیر خود می‌سازند.

شانتال اکرمن[۵] را می‌توان مشهورترین فیلمساز زن تجربی دانست که عقاید فمینیستی او دربارهٔ بهره‌کشی از زنان و خشونت عاطفی در آثارش به طور کامل مشهود است. اکرمن با فیلم *من تو او او*[۶] (۱۹۷۴) توانسته بود با مکاشفه‌ای در باب عشق هم‌جنس‌گرایانه توجهات را به خود جلب کند. سپس *ژان دیلمان*[۷] (۱۹۷۵) را با موضوع خاص سیر روزمرگی زن خانه‌داری ساخت که با پسرش زندگی کرده و تن‌فروشی می‌کند. فیلم را با پرداختی مینی‌مال ساخت که اکرمن را در معرض توجه زیادی قرار داد. اکرمن در این فیلم‌ها و آثار

---

۱. Martha Rosler

۲. Semiotics of the Kitchen

۳. Television Delivers People

۴. The Girl Chewing Gum

۵. Chantal Anne Akerman

۶. Je Tu IL Elle

۷. Jeanne Dielman, ۲۳ quai du Commerce, ۱۰۸۰ Bruxelles

دیگرش برای نمایش رخوت و روزمرگی کشندهٔ زندگی زن‌ها، از داستانگویی گسترده امتناع کرده و با حداقل حرکت دوربین و جابه‌جایی، رفتارهای عادی و فقدان کنش چشمگیر تلاش می‌کند مخاطب را به تجربهٔ زجرآور روزمرگی نزدیک سازد. به واقع اکرمن آثارش را در سطح حاد مینی‌مالیسم شکل می‌دهد. اضافه بر این‌که تجربیات شخصی زندگی‌اش دست‌مایهٔ آثارش هستند و همین امر کیفیت واقع‌گرایی جزئی‌نما بدان‌ها می‌بخشد.

بسیاری از فیلمسازانی که در گذشته مشغول به کار بودند، در این دهه نیز فیلم‌های مهمی ساختند. لوئیس بونوئل آخرین آثار سینمایی خود را در این دهه ساخت؛ *تریستانا*[۱] (۱۹۷۰)، *جذابیت پنهان بورژوازی*[۲] (۱۹۷۲)، *میل مبهم هوس*[۳] (۱۹۷۷)، که گرچه از مهم‌ترین فیلم‌های او هستند، اما دیگر آن کیفیت سورئال آثار گذشته را ندارند و تبدیل به مد موردپسند سینه‌فیل‌های اروپایی شده است. میکلوش یانچو در این دهه یکی از مهم‌ترین آثار خود *مزامیر سرخ*[۴] (۱۹۷۲) را ساخت که جزو بهترین فیلم‌های اروپایی شرقی در دوران کمونیسم بود. گدار و ژان‌پیر گورین[۵] با فیلم *نامه‌ای به جین*[۶] (۱۹۷۲) نظریات نشانه‌شناختی رولان بارت[۷] را به‌صورت یک فیلم- مقاله مورد استفاده قرار دادند تا سفر جین فوندا[۸] به ویتنام شمالی را تفسیر کنند. همچنین در دههٔ هفتاد دیوید لینچ[۹] نیز نخستین اثر بلند خود *کله پاک‌کن*[۱۰] (۱۹۷۷) را ساخت که مقدمه‌ای بر آثار مهم بعدی وی بود. سال ۱۹۷۳ گی دوبور کتاب

۱. Tristana
۲. The Discreet Charm of the Bourgeoisie
۳. That Obscure Object of Desire
۴. Red Psalm
۵. Jean-Pierre Gorin
۶. Letter to Jane
۷. Roland Gérard Barthes
۸. Jane Seymour Fonda
۹. David Keith Lynch
۱۰. Eraserhead

جامعهٔ نمایش[۱] را به سیاق سایر آثارش به فیلم تبدیل کرد و دو سال بعد فیلم *تکذیبیهٔ تمام قضاوت‌ها درباره فیلم‌های گی دوبور و جامعهٔ نمایش*[۲] (۱۹۷۵) را ساخت که به‌نوعی جوابیه و راهنمای منتقدانش بود.

اگر بخواهیم نظری کلی به سینمای تجربی در دههٔ هفتاد بیاندازیم، می‌توان این دوران را به مثابهٔ دوران گذار دید. نخست آنکه فیلم هنری و تجربی بسیار به یکدیگر نزدیک شده و گاه درهم آمیختند. دوم مسئلهٔ توجه سرمایه‌گذاران و پخش‌کننده‌ها به فیلم‌های تجربی بود که امکان ارائهٔ گستردهٔ این آثار را فراهم می‌آورد. البته به فراخور باعث نزول ارزش‌های آوانگارد به منظور جذب مخاطب در این فیلم‌ها شد. سومین نکته گسترش پیوند میان سینما و سایر رشته‌های هنری بود که واضح‌ترین نمود آن را می‌توان در هنر ویدئو دید. البته نباید از نقش ورود ابزارهای دیجیتالی به بازار در شکل‌گیری این هنر غافل شد. چهارمین نکته عبور واضح و عریان از قید و بندهای اخلاقی رایج در سینمای گذشته و به‌طور مشخص فیلمسازی کلاسیک است. پنجم آنکه فیلمسازان فمینیست از این دوره به بعد همواره جایگاه مهمی در فیلمسازی تجربی پیدا کردند که بخشی از آن را مدیون توجه افراطی جشنواره‌ها بودند.

بی‌شک این بررسی دربارهٔ تاریخ فیلم تجربی در جهان فیلم و سینما ناقص است و بیشتر مروری کلی است. آنچه تا این جا از نظر گذراندیم (فیلم تجربی ۱۸۹۵ تا ۱۹۸۰) را می‌توان در قالبی کلی به چهار دوره تقسیم کرد.

یک) از ابتدای شکل‌گیری فیلم و سینما تا سال ۱۹۱۸:

در این دوره خود فیلمسازی عملی تجربی و مکاشفه‌ای است که هر فیلم به مثابهٔ تجربه‌کردن کار نو است. تجربیات این دوران باعث پی‌ریزی سینما از پس آزمون و خطا و کشف راهکارهای تولید و زبان سینمایی می‌شود که در نهایت قواعدی همسان و دستوری خلق می‌کند تا این هنرصنعتی در مهم‌ترین هدف خود از منظر صاحبان سرمایه، یعنی جذب مخاطب (خریدار) موفق باشد. به

۱. The Society of the Spectacle

۲. Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film

عبارت دیگر در شکل عام می‌توان فیلم‌های این دوره را همگی تجربی دانست، زیرا همین آثار اساس سینمای بدنه را فراهم می‌کنند و تا پیش از آنها جریان اصلی وجود ندارد که فیلم‌های تجربی آلترناتیو آن تلقی شوند. اما در شکل خاص فیلم‌هایی که متفاوت از تمایلات گاه همه‌گیر سینمایی ساخته‌شده و سرمایهٔ آنها از طریق منابعی جز استودیوهای فیلمسازی تامین می‌شد را می‌توان آثار تجربی دانست.

دو) پایان جنگ جهانی اول تا پایان جنگ جهانی دوم:

مهم‌ترین مکاتب تاریخ سینما (امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، سورئالیسم و مونتاژ) در این دوره ظهور می‌کند و در این مقطع فیلمسازان، آگاه از سینمای مسلط موجود، عامدانه تلاش می‌کنند تا گونهٔ دیگری از فیلمسازی را عرضه کنند. در طرف مقابل هم سینمای جریان اصلی در قالب استودیوها قوام می‌یابد و بخش عمدهٔ سینمای جهان را تسخیر می‌کند. این دوران و تلاش‌های نهفته در آن، موجب پذیرش فیلم به عنوان رشته‌ای از هنرها می‌شود و گالری‌ها و نمایشگاه‌های هنری اقدام به نمایش فیلم می‌کنند، عملی که در سال‌های بعد تکیه‌گاه فیلم تجربی می‌شود. همچنین در این دوران شکل‌گیری نشریات و کتاب‌های سینمایی، باب نظریه‌پردازی دربارهٔ سینما را می‌گشایند. اهمیت این دوره چنان است که می‌توان آن را در یک سوی ترازو و کل تاریخ سینمای آوانگارد را در سوی دیگر نهاد. اگر کمی در آثار تجربی یا حتی جریان اصلی پس از این دوره دقیق شویم، متوجه خواهیم بود که فیلم تجربی از جنگ جهانی دوم به بعد همواره ریشه در جنبش‌های فیلمسازی آوانگارد مذکور دارد.

سه) پایان جنگ جهانی دوم تا دههٔ شصت:

اولین شاخصهٔ مهم این دوران، انتقال بار سینمای تجربی از اروپا به آمریکا است. اگرچه آمریکایی‌ها همزمان با اروپایی‌ها مشغول طبع‌آزمایی بودند، اما با ورود هنرمندان اروپایی به آمریکا در سال‌های جنگ و موقعیت مناسبت اقتصادی آمریکا بعد از پیروزی متفقین نسبت به اروپای نیمه ویران، فضای رشد فیلم تجربی و هنر مدرن فراهم بود. اگرچه حتی تا امروز هم توفیقی افتان و خیزان داشته، اما هرگز سلب نشده است. در این مقطع توجه دولت آمریکا،

موزه‌ها و دانشگاه‌ها به هنر مدرن و فیلم آوانگارد، همچنین یکه‌تازی در تولید ابزار فیلمسازی که بازار داخلی را به شکلی کامل تغذیه و دسترسی را آسان می‌کرد، باعث گسترش فیلم تجربی در آمریکا شد. از سوی دیگر وجود مایا دِرِن در آمریکا به عنوان پیش‌قراول فیلمسازی آوانگارد در فضای کم و بیش باز، در حالی که بسیاری از طلایه‌داران فیلمسازی تجربی اروپایی مرده یا دست از تجربه‌گرایی کشیده بودند، این فرصت را به آمریکایی‌ها داد تا کاملاً بر این بستر مسلط شوند.

چهار) دههٔ شصت تا هشتاد:

این دوره را می‌توان دوران طلایی دوم فیلم تجربی پس از دورهٔ مکاتب نامید. گسترش امکانات، ایجاد تشکل‌های فیلمسازی، سالن‌های مخصوص نمایش فیلم تجربی و نشریات حامی این‌گونه از فیلمسازی تاثیر مهمی بر روند تاریخ فیلم تجربی داشت. از سوی دیگر کمک‌هزینه‌های هنری و جشنواره‌ها در نقش مهم‌ترین حامیان مالی فیلمسازی تجربی ظاهر شدند و افراد بیشتری را به کار تشویق کردند. ظهور جنبش‌های سیاسی- اجتماعی و کشمکش‌های فرهنگی عامل دیگری بود که در این دوره نقش تقویتی برای فیلمسازی تجربی ایفا می‌کرد و حتی باعث تغییر رویکرد به‌سوی فیلم ساختارشکن و در نهایت سینمای زیرزمینی شد. پدیدارشدن موج‌های سینمایی و فیلم مدرن در اروپا نیز عامل دیگری بود که سینمای تجربی را بسط داد. تا پایان این دوره اگرچه میل ساختارشکنانهٔ فیلمسازان آوانگارد طعم پیروزی را چشید، اما متعاقب آن روزهای افول فیلم تجربی نیز آغاز شد.

فصل سوم

بامداد جُدَی، طلوع فیلم تجربی

طنزآمیز است وقتی می‌فهمیم فیلمی تجربی نخستین فیلم ایرانی بود که توانست از جشنوارهٔ کن جایزه بگیرد. *بامداد جُدَی* (*طلوع فجر*) ساختهٔ احمد فاروقی قاجار در سال (۱۹۶۴ـ ۱۳۴۲) موفق شد جایزهٔ دستاورد فنی جشنوارهٔ کن را نصیب خود کند. این اتفاق پیش از آن رخ داد که فرخ غفاری و ابراهیم گلستان با فیلم‌های *شب قوزی* (۱۹۶۵) و *خشت و آینه* (۱۹۶۴) بخواهند نوع دیگری از فیلمسازی را ارائه کنند. فاروقی قاجار به این سو حرکت کرده بود، اما نمایش محدود آن چه بسا از دلایل کم‌لطفی به این اثر ارزشمند اوست.

بامداد جُدَی روایت پرسه‌زنی پسربچه‌ای در شهر اصفهان و نمایش وضعیت زندگی و رفتار مردم است. این حضور در مکان‌های مختلف کیفیتی طنزآمیز دارد و فیلمساز تناقض موجود در زیست مردم اصفهان و استحالهٔ فرهنگی را به شکلی غیرمستقیم به نمایش گذاشته است. به مسیر عبور پسر در بخش اول دقت کنیم:

در ابتدای فیلم، پسر درون سالن نمایشی نشسته و قورباغه‌ای در دست دارد، بر روی صحنه، نمایش اتللو با لهجهٔ اصفهانی و بازیگرانی مبتدی در حال اجرا است. سایر تماشاگران خوابیده‌اند یا مشغول دعوا با همدیگر هستند و توجهی به نمایش ندارند. پسر بر اثر حادثه‌ای قورباغه را روی صحنه پرتاب و از سالن فرار می‌کند. در کوچه صدای جر و بحث زن و مردی را درون خانه‌ای

می‌شنود که زن، شوهرش را بابت روبوسی با دخترعمویش مؤاخذه می‌کند و مرد می‌گوید آن‌قدر فرنگی نشده که تنها با دخترعمویش دست بدهد. پسر شی‌ای را درون خانه پرت می‌کند و می‌گریزد. سپس وارد بازارچه می‌شود که هندوانه‌فروش کنار رادیو خوابیده که موسیقی جز پخش می‌کند. پسر از بساط هندوانه‌فروش عصایی برمی‌دارد و باعث ریختن و شکستن هندوانه‌ها می‌شود. حین دویدن در کوچه، پسر موجب زمین‌خوردن دوچرخه‌سواری می‌شود که یک سینی خوراکی روی سرش دارد و بچه‌های داخل کوچه برای برداشتن خوراکی‌ها به دوچرخه‌سوار حمله می‌کنند. پسر بعد گریختن از کنار گاری، از مقابل لباس‌زیر فروشی رد می‌شود که مرد فروشنده با مشتری زن در حال چانه زدن هستند و زن با عشوه حواس مرد را پرت و دزدی می‌کند. پسر سینه‌بندهایی را چنگ می‌زند و در کوچه می‌اندازد که زن دزدیده است. سپس از دخمه‌ای عبور می‌کند که شتری به آسیاب سنگی بسته‌شده و پیرمردی در حال چرتکه انداختن است و زنی که به نظر می‌آید جوان است، پیچیده در چادر سیاه، داستان عاشقانه می‌خواند و نوشابه می‌خورد. در ادامه پسر به قهوه‌خانه‌ای می‌رود که در آنجا پیرمردها، حین چای‌خوردن به دستور آشپزی از رادیو گوش می‌دهند. پسر سعی می‌کند از میان پنجره با عصا، لیوان چای را بردارد، اما قهوه‌چی می‌فهمد و دنبالش می‌کند. همان وقت مرد دیگری از غفلت قهوه‌چی استفاده کرده و لیوان چای را برمی‌دارد. پسر درون تابوتی پنهان‌شده و از دست قهوه‌چی فرار می‌کند. گاری حامل تابوت از میان گروهی جوان می‌گذرد که مشغول کتک‌کاری هستند و گروه شروع به سنگ‌پرانی به سوی گاری می‌کنند. گاری حامل تابوت در بیابان توقف کرده و گاریچی مشغول مشروب خوردن می‌شود. پسر از تابوت خارج‌شده و به سی‌وسه‌پل می‌رود و در آنجا شاهد دختر گریان و پسر جوانی است که دائم برابر خواست دختر برای ازدواج بهانه می‌آورد. سپس پسر به مسجد می‌رود و در آنجا دختربچه‌ای را می‌بیند و مشغول دلبری از او می‌شود تا اینکه باران می‌گیرد و آن دو به اتاقکی پناه می‌برند در آنجا دختربچه ناگهان از صدای فردی وحشت کرده و می‌گریزد و پسر دیگر نمی‌تواند او را پیدا کند. از اینجا یک‌بار دیگر مکان‌های بخش اول دوباره نمایش داده می‌شود، با این تفاوت که اتفاقات در شکل شکست‌خورده‌شان دیده می‌شود.

اگر دقیق‌تر بخواهیم بگوییم، آنچه می‌بینیم به این‌صورت است:

در سالن نمایش، زنی که نقش دزدمونا را بازی می‌کند، میانهٔ اجرا از صحنه بیرون می‌رود و بازیگر مرد وسط صحنه می‌نشیند. هندوانه‌فروش دو هندوانهٔ سالم مانده را روی گاری می‌گذارد و می‌رود. در کوچه بچه‌ها مردی با شمایل حاجی‌فیروز را آزار می‌دهند. وسط کوچه، مشتری زن با فروشندهٔ لباس‌زیر دعوا می‌کند. درون دخمه، زن پوشیده در چادر سیاه با حسرت از لباس‌هایی که درون ژورنال می‌بیند، حرف می‌زند و پیرمرد به او می‌گوید خفه شو. در قهوه‌خانه این بار رادیو از جنگ ویتنام حرف می‌زند و فرض اینکه بمب هیدروژنی روی اصفهان بیافتد.

پسر این صحنه‌ها را از پشت پنجره‌های مشبک چوبی در فضایی تودرتو می‌نگرد. به عبارت دیگر روند فیلم چنین است که گویی در نیمهٔ ابتدایی شاهد رؤیاهای پسر و در نیمهٔ دوم با کابوس‌هایش مواجه هستیم. این ساختار سه‌بخشی در ریتم و لحن فیلم نیز مشاهده می‌شود. در نیمهٔ ابتدایی ریتم فیلم تند و لحن آن کمیک است میانهٔ فیلم هنگام مواجههٔ پسر و دختربچه، ریتم ترکیبی و لحن تغزلی است و در بخش پایانی ریتم کند و لحن تراژیک می‌شود. غیر از فرم پویا و چشمگیر *بامداد جُدَی*، آنچه اثر را درخشان می‌کند درون‌مایهٔ نقادانهٔ است. پیش از توضیح، فاروقی قاجار از خاطرات خود در مورد فیلم می‌گوید

> بسیار داستان عجیبی است، می‌خواستم اولین فیلمی که در ایران می‌سازم، فیلمی صد در صد هنری باشد که بار فلسفی اندکی را هم بر دوش بکشد. می‌خواستم در قالب یک فیلم داستانی، شهر اصفهان و بچه‌ها را در محیط شهری اصفهان نشان بدهم و هیچ دید سیاسی هم در آن زمان و در مورد فیلم نداشتم. اما فیلم را که تهیه کردم، سازمان امنیت به مخالفت با آن برخاست و گفت این فیلم از اولین شات تا آخرین شات ضد رژیم است و هرچه فکر می‌کردم، نمی‌فهمیدم کجای این فیلم ضد رژیم است. بارها و بارها فیلم را تماشا کردیم، اما سانسور مرتب می‌گفت باید بخش‌هایی از فیلم بریده شود. خلاصه با تمام

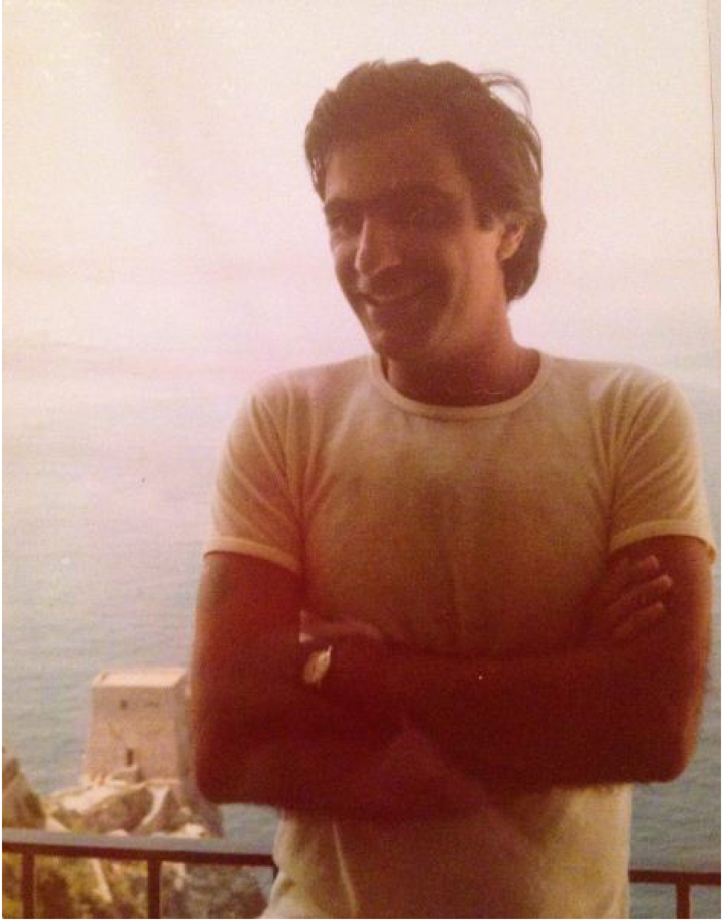
> این‌ها، فیلم به وزارت فرهنگ و هنر رفت و از آنجا به جشنوارهٔ کان فرستاده شد، اما در آنجا هم نمایندهٔ سانسور ایران در سفارت ایران در پاریس از رئیس فستیوال کان خواسته بود فیلم را نشان ندهند. (گلستان: ۱۳۷۴، ۱۲۳)

آنچه مأموران سانسور در *بامداد جُدَی* ضد رژیم تشخیص داده بودند، همان درون‌مایه‌ای است که اشاره شد. در فیلم شاهد زندگی تناقض‌آمیز مردم در شهری سنتی هستیم که نماد فرهنگ و هنر ایران است، اما حضور مظاهر فرهنگ غربی درون این جامعه، فضایی سورئال و طنزآمیز به وجود آورده است.

اجرای اتللو به شیوه‌ای است که بیشتر به نمایش‌های لاله‌زاری اشاره دارد و تماشاگرانی مشخص می‌شود که علاقه‌ای به دیدن آن ندارند. صحبت‌های زن و مرد حین دعوا و جملاتی که مرد بیان می‌کند. موسیقی غربی که با صدای بلند درون بازار قدیمی طنین‌انداز است و کنارش هندوانه‌فروش به خواب رفته است. رفتار بچه‌ها در کوچه‌ای که روی دیوارش پوستر فیلم وسترن آویزان است و به شکلی دیوانه‌وار، مرد دست‌فروش و حاجی‌فیروز را آزار می‌دهند. فروشنده‌ای که روی گاری لباس‌زیر می‌فروشد و از خارجی بودن آنها حرف می‌زند. زنی که درون چادر مشکی پیچیده، کنار پیرمردی نشسته و به نظر می‌آید علی‌رغم اختلاف سنی همسرش است یا درون قهوه‌خانه که گویندهٔ رادیو، خانم‌ها را مخاطب قرار می‌دهد، اما پیرمردها در حال گوش دادن هستند. این‌گونه تناقض‌ها را می‌توان حتی در نوع رابطهٔ پسر و دختربچه نیز دید که درون مسجد مشغول دلبری هستند.

پس طبیعی است اگر فیلم ضد رژیم تشخیص داده شد، زیرا نقدی که فاروقی قاجار به دگردیسی فرهنگی دارد، حاصل سیاست‌های دستگاه حاکم بوده است. فاروقی قاجار در *بامداد جُدَی*، دو تأثیرپذیری را در کارش به نمایش می‌گذارد. نخست تأثیر فیلم‌های سورئالیستی در فضاسازی. به عنوان مثال در سکانس بیابان و خارج شدن پسربچه از تابوت و غیب‌شدن ناگهانی گاری یا مکان تودرتویی که پسر از پشت پنجره‌هایش به وقایع می‌نگرد. دوم شیوهٔ تدوین که به فیلم‌های مکتب مونتاژ شباهت دارد. این تأثیر به خصوص

در سکانس تعقیب و گریز پسر و دختربچه در شیوهٔ برش و قاب‌بندی‌ها به طور کامل قابل‌تشخیص است. همچنین روایت فیلم به‌گونه‌ای است که ظن گرته‌برداری از فیلم *موقت* استن براکیج را ایجاد می‌کند.



تصویر ۱ـ۳ احمد فاروقی قاجار

اگر بخواهیم فیلم را با مؤلفه‌های تشخیص تجربی‌بودن بسنجیم، می‌توان عوامل ذیل را برشمرد:

۱. فیلم گرچه دارای روایت ساده‌ای است، اما داستان به آن معنای کلاسیک وجود ندارد.

۲. تعداد نفرات گروه سازنده فیلم کم است.

۳. با وجود نبود اطلاعات دربارهٔ هزینهٔ ساخت، اما مشخص می‌شود که بودجهٔ آن اندک بوده است.

٤. فیلم کاملاً با جریان فیلمسازی ایران به‌خصوص در آن دوره (۱۳۴۲) تفاوت دارد.

در نتیجه نکاتی که دربارهٔ *بامداد جُدَی* مطرح شد، فارغ از اهمیت فرم اثر، این فیلم را به‌عنوان نخستین فیلم تجربی تاریخ سینمای ایران، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار کرده و چه بسا بر فیلمسازان تجربی در سال‌های بعد تأثیر گذاشته است. کما این‌که در جلسات اولیهٔ «سینمای آزاد» هم به نمایش درآمده بود و می‌توان ردپای آن را در فیلم‌هایی مانند مکث (۱۳۵۳)، *گردش یک روز خوش آفتابی* (۱۳۵۵) و... مشاهده کرد.

همچنین غیر از ارزشی که *بامداد جُدَی* در کسب اولین جایزهٔ کن (نخل طلای فیلم کوتاه) سینمای ایران دارد، از اولین فیلم‌هایی است که شهر را بستر روایت نموده و تا حدی گوشه‌چشمی به سمفونی شهری داشته است. در انتها به این نکته باید اشاره کرد که در موارد مختلف، *بامداد جُدَی* اثری مستند نامیده شده که با توجه به توضیحات بیان‌شده و صحبت‌های خود کارگردان، این دسته‌بندی اشتباه است و گونهٔ آن، فیلم تجربی غیرمستند است.

فصل چهارم

تلویزیون و فیلم تجربی

آغاز کار تلویزیون در ایران با پیشگامی بخش خصوصی، توسط تاجر سرشناس آن روزگار حبیب‌الله ثابت پاسال بود. سال ۱۳۳۷، ثابت پاسال توانست اجازهٔ تأسیس تلویزیون را کسب کند و اولین شبکه را با نام تلویزیون ایران به راه اندازد که روزانه چهار ساعت برنامه (۱۸ تا ۲۲) پخش می‌کرد. تلویزیون ایران در ابتدای امر به علت فقدان نیروی متخصص و مدیریت ناآشنا با رسانه، موفقیت چندانی کسب نمی‌کند و همین امر سبب می‌شود ثابت پاسال پیشنهاد فروش تجهیزات تلویزیون را به وزارت پست و تلگراف بدهد. این پیشنهاد مورد قبول واقع نمی‌شود، اما برای تسهیل کار و تشویق ثابت پاسال، به وی مجوز واردات تجهیزات تلویزیون اعطا می‌شود که این موجب امکان راه‌اندازی شبکهٔ دوم تلویزیون، نصب فرستنده در اهواز و خرید ابزارهایی مانند فرستندهٔ سیار، دوربین و ... می‌شود. امکانات جدید و بالا رفتن تجربهٔ کارمندان تلویزیون، به‌مرور فرصت جذب مخاطب را بیش از پیش فراهم می‌آورد و استقبال عام، سبب جلب نظر مؤسسات تجاری به تلویزیون برای تبلیغ می‌شود. ثابت پاسال که هدف اصلی‌اش از تأسیس تلویزیون کسب درآمد بود، این فرصت را مغتنم شمارده و تلاش می‌کند با صرف هزینهٔ حداقلی برای تهیهٔ برنامه، فضای پخش تبلیغات را فراهم کند و افزایش سفارش آگهی، هر روز بر تعداد برنامه‌های سطح پایین می‌افزاید که به‌واقع بستر پخش تبلیغات است و این رویه پس از چندی که ذوق حاصل از برخورد اول با تلویزیون در مردم فروکش می‌کند،

موج انتقادات را به همراه می‌آورد. با این وجود حاکمیت تا چند سال توجهی به انتقادات و عزمی برای تشکیل تلویزیون دولتی ندارد. سال ۱۳۴۳، بالاخره سازمان برنامه و بودجه مأمور ایجاد تلویزیون ملی شده و رضا قطبی مسئول این کار می‌شود که در آن زمان تازه از فرانسه بازگشته است. پس از کش و قوس‌های فراوان که بیشتر ناشی از فقدان بودجهٔ کافی است، چهارم آبان ۱۳۴۵، تلویزیون ملی ایران پخش آزمایشی خود را شروع می‌کند و در فاصلهٔ اندکی گسترش می‌یابد.

حد فاصل سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۰ تلویزیون ملی با خرید تلویزیون ثابت پاسال و دو شبکهٔ دیگر (آموزشی و بین‌المللی) دارای چهار شبکه شد و گسترهٔ پوشش خود را با نصب تجهیزات در نقاط مختلف کشور توسعه می‌دهد. از سوی دیگر تحت تأثیر مدیریت قدرتمند قطبی و حضور مشاورانی مانند فرخ غفاری و فریدون رهنما، تلویزیون ملی فراتر از مجموعه‌ای برنامه‌ساز، تبدیل به نهاد فرهنگی تأثیرگذاری می‌شود که به‌جرات می‌توان گفت مهم‌ترین در نوع خود تا به امروز بوده است. برخی فعالیت‌های تحت نظارت تلویزیون مانند جشن هنر شیراز، کارگاه نمایش، مرکز آموزش موسیقی کودکان و نوجوانان، مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی، مرکز مطالعهٔ فرهنگ‌ها، تل‌فیلم و ... در عمل حامی و هادی جریان فرهنگ و هنر نخبه بود. دورهٔ نخست تلویزیون ملی ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۰ را می‌توان سال‌های طلایی تلویزیون ایران نامید. در این دوره فریدون رهنما تحت عنوان برنامهٔ ایران‌زمین فیلمسازان جوان را برای تهیهٔ مستند به مناطق مختلف کشور فرستاد که حاصل آن تعداد زیادی مستند ارزشمند بود، آثاری از قبیل *باد جن* (۱۳۴۸) و *اربعین* (۱۳۴۹) ساختهٔ ناصر تقوایی، *تپه‌های قیطریه* (۱۳۴۷) و *یا ضامن آهو* (۱۳۵۰) ساختهٔ پرویز کیمیاوی و *رقص دیلمان* (۱۳۴۸) و *رقص ترکمن* (۱۳۴۸) ساختهٔ احمد شاملو و ده‌ها مستند دیگر. غیر از این آثار مستند، تلویزیون اهتمام ویژه‌ای نیز به ساخت فیلم‌های داستانی متفاوت از جریان سینمای بدنه و تجاری داشت که این امر موجب ورود فیلمسازان جوان، به‌خصوص دانش‌آموختگان دوره‌های فیلمسازی وزارت فرهنگ و هنر به تلویزیون شد که برخی از آنها شاگردان خود رهنما بودند. فیلم‌های غیرمستند تلویزیون در دو گونه کوتاه و بلند

تولید می‌شد و برخی چنان آثار آوانگاردی بودند که تهیهٔ آنها توسط تلویزیون تعجب‌برانگیز است و دلیلی برای آن نمی‌توان یافت، جز تفکر مترقی مدیران تلویزیون در زمان موردبحث.

برای نمونه از این آثار می‌توان به *بوف کور+زندگی و مرگ صادق هدایت* (۱۳۵۴) ساختهٔ کیومرث درم‌بخش، *پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است* (۱۳۵۵) ساختهٔ فریدون رهنما، *چه هراسی دارد ظلمت روح* (۱۳۵۰) ساختهٔ نصیب نصیبی، *میرنصیر و غول نگون‌بخت* (۱۳۵۳) ساختهٔ بهنام جعفری و *درخت مراد* (۱۳۵۲) ساختهٔ زکریا هاشمی اشاره کرد و صد البته آثار دیگری که جایگاه خاص خود را در روند پیشرفت فیلمسازی ایران داشته‌اند.

ابتدای دههٔ پنجاه خورشیدی، مسئولان تلویزیون در گامی بلندپروازانه اقدام به تأسیس تل‌فیلم کردند که هدف آن ساخت فیلم سینمایی به منظور اکران در سینما و پخش از تلویزیون بود. طبق روال برنامه‌سازی تلویزیون ملی ایران، فیلم‌های ساخته‌شده در تل‌فیلم به طور کامل با آثار سینمای بدنه تفاوت داشت و در عمل نمایندهٔ سینمای موردپسند اپوزسیون فرهنگی کشور بود. تا اندازه‌ای همهٔ آثار تل‌فیلم در اکران شکست خوردند، اما تا حد زیادی مورد استقبال مخاطبان خاص قرار گرفتند.

نخستین فیلم تهیه‌شده توسط تل‌فیلم چشمه (۱۳۵۰) اثر آربی اُوانسیان بود که نتوانست در گیشه توفیقی به دست آورد. متعاقب آن فیلم *آرامش در حضور دیگران* (۱۳۵۱) ساختهٔ ناصر تقوایی در همان سال توقیف شد. علی‌رغم شکست این دو اثر، تل‌فیلم به کار خود ادامه داد و آثار دیگری مانند *زنبورک* (۱۳۵۴) ساختهٔ فرخ غفاری، *مغول‌ها* (۱۳۵۲)، *باغ سنگی* (۱۳۵۵) و *اوکی مستر* (۱۳۵۷) ساختهٔ پرویز کیمیاوی، *در غربت* (۱۳۵۴) و *طبیعت بی‌جان* (۱۳۵۳) ساختهٔ سهراب شهید ثالث و ... را تولید کرد. این آثار اگرچه اغلب از کیفیت بالایی برخوردار بودند، اما بی‌توجهی مدیران تل‌فیلم به ظرفیت و درک مخاطب عام سبب شکست این آثار در گیشه و گاه اعتراض شدید مخاطب می‌شد، به‌گونه‌ای که در هنگام اکران فیلم *مغول‌ها* در سینما کاپری، تلویزیون به دفعات آگهی فیلم را پخش کرد و این امر موجب جلب‌توجه مخاطبان به

فیلم شد، اما واکنش تماشاگران حیرت‌برانگیز بود. افرادی که به تماشای *مغول‌ها* نشستند، در میانهٔ فیلم شروع به پاره کردن صندلی‌های سینما کاپری و عربده‌کشی کردند و خواستار بازپس‌گیری پول بلیت‌ها شدند. شکست فیلم‌های تل‌فیلم در فروش، بحران اقتصادی سینمای ایران و تنگناهای مالی دولت که بر هزینه‌های تلویزیون نیز اثر داشت، علاوه بر توقیف برخی آثار تل‌فیلم مانند *آرامش در حضور دیگران* و *دایرهٔ مینا* (۱۳۵۳) مانع از افزایش تولیدات این مجموعه و در نهایت توقف کار آن شد. با این وجود برخی از مهم‌ترین آثار سینمای ایران توسط تلویزیون و تل‌فیلم تولید شد که در ادامه به این آثار می‌پردازیم.

یکی دیگر از اقدامات مهم تلویزیون تشکیل «مدرسهٔ عالی تلویزیون و سینما» در سال ۱۳۴۷ بود که وظیفهٔ آن تربیت نیروهای مورد نیاز سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران بود. برخی معلمان این مدرسه افرادی بودند که در سایر بخش‌ها با تلویزیون همکاری می‌کردند؛ افرادی مانند فرخ غفاری، هوشنگ کاووسی، فریدون رهنما، آربی اوانسیان و ... فیلم‌های برخی از دانشجویان همین مدرسه بعدتر از پایه‌های «سینمای آزاد» شد. در سوی دیگر، تلویزیون با حمایت از مجموعهٔ کارگاه نمایش، فرصت رشد تئاتر آوانگارد در ایران را فراهم کرد و با تأسیس انتشارات سروش، نخستین کتاب‌های تخصصی در زمینهٔ سینما و تلویزیون را در دسترس قرار داد.

سیاوش در تخت جمشید (۱۳۴۵) ـ فریدون رهنما

طبق مؤلفه‌هایی که برای تشخیص فیلم تجربی داریم، *سیاوش در تخت جمشید* اثری تجربی است. نخست آنکه فیلم، اثری تجاری نیست و به نظر هم نمی‌رسد با توجه به سینمای عامه‌پسند آن دوران، سازندگان فیلم انتظار استقبال مخاطب عام را از آن داشته‌اند. دومین مورد شخصی‌بودن فیلم است. در این فیلم رهنما کار نوشتن فیلم‌نامه، کارگردانی، تهیه، طراحی صحنه و لباس و گریم را خود انجام داده و کل گروه درگیر تولید حدود سی نفر بودند که



تصویر ۱ ـ ۴ سیاوش در تخت‌جمشید

همان‌گونه که از نام فیلم مشخص می‌شود، رهنما داستان سیاوش را مورد اقتباس قرار داده و پیوندی میان آن و تخت جمشید برقرار کرده است. همین برخورد در بدو امر مخاطب را متوجه این نکته می‌کند که قرار نیست شاهد گرته‌برداری نعل به نعل از داستان شاهنامه باشد، زیرا در اثر فردوسی، داستان سیاوش در بخش پهلوانی، ارتباطی با تاریخ به خصوص پارسه ندارد که جغرافیای روایت فیلم است. این نکته روشن می‌کند که رهنما در بدبینانه‌ترین حالت به ناسیونالیسم گذشته‌نگر رایج در دوران ساخت فیلم دچار شده یا در شکل خوش‌بینانه، داستان سیاوش و پیوند آن با تخت جمشید را دست‌مایهٔ خلق مفهومی دیگر قرار داده است. یکی از نکات بارز فیلم، عدم تأکید بر شخصیت‌ها، به‌خصوص هنگام بیان دیالوگ‌ها است. درحالی‌که بار اصلی فیلم بر گفتار استوار است، همسانی بصری شخصیت‌ها سبب می‌شود دیالوگ‌ها در یک سطح قرار گیرند و استنتاج از دیالوگ‌ها، حاصل منطق نهفته در آن است، نه جهت‌دهی کارگردان از طریق تصویر. آنچه در *سیاوش در تخت جمشید* برجسته می‌شود، مورد پرسش قراردادن مفاهیمی است که به نظر منطقی و عقلانی می‌آید. مفاهیمی مانند تاریخ به عنوان امری علمی در برابر افسانه به عنوان داستان خرافی. این مقایسه را می‌توان در بحث‌های شخصیت‌های فیلم

پیرامون جنگ، لذت، گذشتن از آتش، وطن، اخلاق و... نیز مشاهده کرد. به‌واقع رهنما دو نوع جهان‌بینی مادی و معنوی را مقابل هم قرار می‌دهد. این تقابل دوتایی را می‌توان در عناصر مختلف فیلم مانند زمان (گذشته اکنون)، دیالوگ (نثر شعر) و میزانسن (ساکن متشنج) نیز مشاهده کرد.

سیاوش در تخت جمشید را می‌توان تفسیر نمادین تاریخ در بستر داستان سیاوش دانست. فیلم دارای نوعی نمادگرایی است که شاید مهم‌ترین آن در نامش نهفته باشد. در فرهنگ عمومی ایران، سیاوش نماد مظلومیت و قربانی شدن بر سر اعتقاد به حقیقت است و تخت جمشید نماد ایران. در نتیجه قرار دادن نمادها در فیلم، باعث خلق مفهوم غربتِ حقیقت در وطن یا با نگاهی گسترده در تاریخ ایران می‌شود. شاید استفاده از ویرانه‌های شکوه باستانی ایران نیز مؤید همین مفهوم باشد. البته از سوی دیگر می‌توان گفت سیاوش و تخت جمشید هر دو در ارتباط با آتش اشتراک دارند، با این تفاوت که تخت جمشید از آتش مقدونی‌ها می‌سوزد، اما سیاوش بی‌گزند از آتش می‌گذرد. گرچه رهنما در فیلم آدرس دقیقی برای این فرض نمی‌دهد، اما بحث شخصیت‌ها پیرامون مسائل مختلف چنان است که گویی دلیل بی‌گزند ماندن سیاوش و ویرانی تخت جمشید از آتش را تفاوت این دو در نماد آن چیزی می‌داند که هستند؛ سیاوش به‌عنوان نماد پاکی و عدالت جان سالم به در برده، اما تخت جمشید به‌عنوان نماد شکوه سلطنتی رو به انحطاط ویران می‌شود. چه بسا می‌دانیم که آتش در نزد ایرانیان باستان اهمیت دینی و نقش پاک‌کنندگی داشته است، پس با توجه به فرض مطرح‌شده غیرمنطقی نیست اگر بگوییم رهنما به این موضوع نیز نظر داشته است.

رهنما در دو مورد، به طور کامل و واضحی به رسانه‌های دیگر ارجاع می‌دهد (روزنامه، فیلم) و هر دوی این موارد مربوط به دیگری (غیرایرانی) است. با این تفاوت که در روزنامه، از چشم ایرانی به دیگری نگریسته می‌شود (تیتر روزنامه دربارهٔ قریب‌الوقوع بودن جنگ شوروی و آمریکا است) و بیان حسرت‌آلود ایرانی‌ها دربارهٔ پند نگرفتن از گذشته است و در مورد فیلم، از چشم دیگری به ایرانی نگریسته می‌شود (گروه آلمانی سیاوش را مجبور می‌کنند با سودابه برقصد) که به نحوی نشان‌دهندهٔ تحریف و اضمحلال فرهنگ توسط دیگری است.

علی‌رغم آنکه *سیاوش در تخت* جمشید مورد استقبال آنری کربن[۱] قرار گرفت و نوید داد پنجاه سال دیگر ارزش این اثر معلوم می‌شود و جایزهٔ ژان اپستاین را هم دریافت کرد، اما ارزش فرمی آن چندان درخشان نیست و بیشتر ایدهٔ اثر است که نظرات را به خود جلب می‌کند. ستایش و لعنت پیرامون این فیلم از همان اکران اولیه تا امروز ادامه داشته است، *سیاوش در تخت* جمشید نه‌تنها هنگام اکران در گیشه شکست خورد که نقدهای تندی بیشتر حامل این دیدگاه درباره‌اش نوشته شد که فیلم اطوار روشنفکرانه است. معروف‌ترین نقد متعلق به شمیم بهار است:

> *سیاوش در تخت* جمشید، گذشته از این‌که البته نمونهٔ کامل و کمیابی از فیلم‌هایی‌ست که مطلقاً به نقد درنمی‌آید، پیش از هر چیز نمایشگر درماندگی است: درماندگی ترحم‌انگیز مثلن یک کر و لال مادرزاد که وا داشته شده باشد دریافت شخصی‌اش را از آنچه «شنیده» برای دیگران «بازگو» کند. از نو توضیح می‌دهم تا از این مثال شک به ادبیات‌پردازی نرود، *سیاوش در تخت* جمشید تلاش عبثی چنان رقت‌انگیز است که تنها به سخنرانی الکن می‌توان مانندش کرد؛ چرا که *سیاوش در تخت* جمشید مبین چیزی جزین نیست که کارگردان فیلم حرفی را که برای گفتن ندارد چه به سختی نمی‌تواند بگوید. در نتیجه از یک سو برای منتقدی که سینما را مسالهٔ جدی می‌انگارد تحمل بیش از ده دقیقه *سیاوش در تخت* جمشید تقریباً غیرممکن است؛ باید با عجله از تالار بیرون آمد و دربارهٔ فیلم چیزی ننوشت و دربارهٔ فیلم حرفی نزد و دربارهٔ فیلم حتا فکر نکرد و امیدوار بود خاطرهٔ این چند دقیقه هر چه زودتر از ذهن بگریزد. (بهار: ۱۳۴۶)

در سوی دیگر اما حامیان رهنما، فیلم را به درجهٔ اعلا موردستایش قرار دادند. نصیب نصیبی شاگرد رهنما و فیلمسازی که خود در زمینهٔ فیلم تجربی کار می‌کرد، دربارهٔ این اثر نوشت:

---

۱. Henry Corbin

رازی که در فیلم سیاوش نهفته است، راز بشریت است، راز عشق و هستی است. به هنگام دیدن فیلم دیگر زمینی نیستیم. کنده می‌شویم، به پرواز می‌آییم. رهنما معناکنندهٔ باهوش طبیعت است، دوربین او چون چاقوی جراحی ماهر لحظه‌های زندگی را می‌شکافد و آدمی را در مقابل خویش برهنه می‌سازد و «بیننده در خون سیاوش مرصع می‌شود». این اثر سؤال بزرگ خلقت است «به هنگام دیدن وادار می‌شویم تا خویش را سؤال کنیم». رهنما آنچه را که بر سلولوئید زخمه‌زده، چهرهٔ دل اندیشمند است، رهنما تنها سینماگری است در ایران که وزنه‌های فکر و عرفان ایرانی را حمل می‌کند و فیلمش کلیتی است دربارهٔ انسان. (نصیبی: ۱۳۵۰، ۶۲)



تصویر ۲ ـ ۴ فریدون رهنما

هانری لانگلوا[1] در شب نمایش فیلم در سینماتک پاریس خطاب به تماشاگران گفت:

---

۱. Henri Langlois

«وش‌وقتم که امشب یک فیلم ایرانی به شما معرفی کنم. به‌جای کلمهٔ ایران، ایرانی، من دوست دارم بگویم پارس، پارسی. این یک فیلم پارسی است. این فیلم به عقیدهٔ من یک اثر واقعاً فوق‌العاده است. البته نه برای آنها که یک نوع سینمای مخصوص را دوست دارند و بیشتر از همه به یک نوع سینمای مخصوص عادت کرده‌اند. این فیلم بسیار فوق‌العاده طوری است که آدم احساس می‌کند در سال ۱۹۶۳ یا ۱۹۶۰ ساخته نشده، بلکه در پنج یا شش هزار سال پیش. ریتم خودش را دارد که ریتم دورانی است که فیلم در آن می‌گذرد. و این بسیار شگفت‌انگیز است، از سوی دیگر این یک نوع شرط‌بندی است. برای آنکه ساختن فیلمی با چنین موضوعی یعنی موضوعی بر پایهٔ داستان شاهنامه فردوسی با چهار بازیگر و بدون پول واقعاً فوق‌العاده است. ساختنِ فیلمی با صحنه‌آرائی بزرگ، اما با چهار بازیگر و نداشتن وسیله، واقعاً افسونگرانه است. نوع فیلمی که سر به سنگ‌خوردن سازندهٔ آن از پیش حتمی است. با این همه اینکه یک سازنده موفق شود فیلمی با چهار بازیگر بسازد و این احساس را به ما بدهد که آدم‌های بسیار می‌بینیم، سپاهیان بسیار می‌بینیم و در تخت جمشید چند قرن پیش هستیم، واقعاً کار افسونگرانه‌ای است. و من فکر می‌کنم که یگانه توجیه این موضوع آن است که در واقع سینما سخت مدیون تئاتر است. سینما مدیون تئاتر است و برای کسانی که عادت به مکتب ناتورالیستی دارند، این فیلم یکه‌آور خواهد بود. اما من فکر می‌کنم این فیلم را بسیار خواهید پسندید، باید بگویم که من شخصاً به همه چیزهایی که مربوط به بعد چهارم و از میان بردن زمان است دل‌بستگی دارم و این فیلم زمان را از میان می‌برد و خیلی چیزها را دگرگون می‌سازد. (لانگلوا: ۱۳۵۰، ۶۹)

این دو گزیده از نقد منفی و مثبت دربارهٔ فیلم و سخنرانی معرفی لانگلوا، نشان می‌دهد که عمدهٔ تمرکز بهار، نصیبی و لانگلوا بر محتوا و اندیشهٔ فیلم است تا فرم بیانی که این نشانگر چربش ایده در اثر رهنما است.

مرگ یک قصه (۴۷ـ۱۳۴۶) ـ نصیب نصیبی

ورود نصیبی به عرصهٔ فیلمسازی با خون یک *خاطره* (۱۳۴۵) بود که در فستیوال کارلسروههٔ آلمان موفق به کسب جایزه شد. شواهد امر حاکی از این است که نسخه‌ای از فیلم موجود نیست. پس از تأسیس تلویزیون ملی، نصیبی در سال ۴۶ وارد تلویزیون شد و همزمان با رهنما مشغول ساخت مرگ یک *قصه* شد.

طبق روال سنجش فیلم با معیارهای موردنظرمان، مرگ یک *قصه* اثری تجربی است. نخست این‌که فیلم فاقد داستان به شیوهٔ علت معلولی و سینمای جریان اصلی است. دوم غیرتجاری بودن اثر. فیلم به سفارش تلویزیون ساخته‌شده و رویکرد گیشه ندارد، چرا که اصلاً فیلم کوتاه در آن دوران فاقد امکان اکران بوده است. سوم استفاده از گروه تولید کوچک که اغلب افراد جوان و تازه‌کاری هستند که تازه در تلویزیون استخدام شده بودند. چهارم استفاده از تمهیدات غیرمعمول مطابق با نگاه کارگردان. استفاده از فیلتر آبی بر تصویر و دیالوگ راوی[۱] بدون مشخص بودن منبع و فریم ثابت.

مرگ یک *قصه* با تصویر اسکلتی و صدای خنده آغاز می‌شود. سپس تصویر زن و مردی روبه‌روی هم در کافه، دوربین بر صندلی‌های خالی می‌چرخد و صدایی می‌پرسد: عقیده‌تون راجع به این عشق چیه؟ صندلی‌های خالی با صداهای مختلف شروع به اظهارنظر می‌کنند. این روند یک بار دیگر تکرار می‌شود، اما این بار هیچ پاسخی شنیده نمی‌شود. سپس تصویر بر قهوه‌سازی ثابت شده و صداهایی شبیه به اصوات جنگ شنیده می‌شود. به دنبال آن تصاویری از زنان می‌آید که خون بر آنها جاری است. زن در ادامه شروع به گشت‌وگذار در کوچه‌ها می‌کند و می‌بینند آدم‌ها به سان مردگان در کوچه‌ها افتاده‌اند. پسربچه‌ای بر روی لباس عروس او با خون نقاشی می‌کند. مردی در حال رادیو گوش کردن است. صدای گوینده: آخرین اخبار جبههٔ جنگ، زن و مرد نگاه‌شان از نگاه هم پر شده بود و نعش‌ها در خیابان برخاستند، سپس ارقام بلیت بخت‌آزمایی

---

۱. Over voice

را اعلام می‌کند. در همین حال تصویر مرد ثابت می‌شود. زن با پیرمردی که درون یک اتاق است، از پشت پنجره دربارهٔ جنگ و مردگان حرف می‌زنند. زن در ادامهٔ عبورش با عده‌ای در غل و زنجیر مواجه می‌شود که زن دیگری در شمایلی مانند او به آنها فرمان می‌دهد. تصویر دوباره بر مردی ثابت می‌شود که روی سکویی ایستاده و بادکنکی در دست دارد و زن به او می‌گوید مانند دیگران یک هفته خودکشی‌اش را عقب بیندازد زیرا چهارشنبه روز شانس است. زن پس از برخورد به پیرزنی تاب‌سوار، مردش را درون خرابه‌ای در حال تیراندازی با تفنگ بادی می‌یابد و مرد در پاسخ زن می‌گوید از جنگ نمی‌ترسد و بدش نمی‌آید. تصویر بر روی مرد ثابت می‌شود که به حالت تسلیم است و صداهایی مانند جنگ‌افزار شنیده می‌شود. دوباره زن در کسوت سردستهٔ دیوانه‌ها دیده می‌شود که می‌گوید مرد باید زن را فراموش کند. تصویر بر او ثابت‌شده و صدایی می‌گوید جنگ تمام شد. سکانس بعدی زن و مرد در اتاقی دیده می‌شوند. مرد دربارهٔ میل به نقاشی می‌گوید و زن دربارهٔ آنچه در مسیر دیده است. مرد در پاسخ زن کف دست او نقاشی می‌کند که می‌گوید قرار بوده است ستاره‌ها را در دست او قرار دهد. مرد شروع به پرسیدن قیمت نخود، گوشت و سیب‌زمینی کرده و زن نیز تکرار می‌کند. سپس تصویر بر زن و مرد ثابت می‌شود. سکانس بعدی زن و مردی در اتومبیلی نشسته‌اند و رادیو دربارهٔ قیمت اجناس حرف می‌زند و مرد از دشواری ساخت فیلم و ناامیدی فیلمساز می‌گوید. همان وقت روزنامه‌فروش فریاد می‌زند «زندانی‌شدن دو فیلم و مرگ یک *قصه*. تصویر بر روی دست مرد و زن ثابت می‌شود که جدا شده و تصنیف مبارک باد پخش می‌شود.

فیلم تأکید مکرری بر مفاهیمی مثل جنگ، جنون و مرگ دارد و شخصیت‌های آن را نیز سه دستهٔ دیوانگان، مرده‌ها و افراد عادی تشکیل می‌دهد. این امر به ذهن متبادر می‌شود که تا اندازه‌ای مقصود فیلمساز دسته‌بندی افراد جامعه است و از ریشه، آنچه به‌عنوان جنگ دائم گفته می‌شود، به شکل کنایی اشارتی به نوع زیست افراد در جامعه دارد و هر دسته از آدم‌ها نماد گروه‌های مختلف در جامعه هستند. مرده‌ها نماد انسان‌هایی هستند که در ستیز زندگی شکست می‌خورند. دیوانه‌ها نماد انسان‌هایی هستند که ازخودبیگانه شده و در

تکاپو هستند و آدم‌های عادی مثل پیرمرد، مرد و زن که نماد افرادی‌ان که به جست‌وجوی معنای والاتری در زندگی با جامعهٔ بیگانه شده‌اند.

سیر پیشرفت روایت، با حرکت زن در جست‌وجوی او همراه است. درحالی‌که لباس عروسی پوشیده و دربارهٔ دعوت نکردن آدم‌هایی حرف می‌زند که در کوچه هستند، این خط سیر چنین در نظر می‌آید که زن با هدف یافتن عشق مرد، سراغ او می‌آید و مرد با هراسی که از جنگ دارد، مانند وظایفی که برای آن باید به زیست مادی جامعه تن دهد، در ویرانه‌ای مشغول تمرین تیراندازی است و پس از آن نیز می‌بینیم که در خانهٔ مرد از حسرتش برای نقاشی می‌گوید و بعد قیمت اقلام را می‌پرسد که نشانگر فروافتادن آنها در زندگی روزمره و ناپایداری عشق است. نصیبی در *مرگ یک قصه* از سمبل و زبان عامی و شاعرانه به‌تناوب استفاده کرده است. سمبل‌هایی مانند جمجمه، جسدها، خون، صدای جنگ و غل و زنجیر. از طرف دیگر ارجاعات متعددی به زندگی روزمره در آن دوران می‌دهد، بلیت بخت‌آزمایی، اخبار رادیو که ترکیب این نشانه‌ها و نمادها بیانگر آن است که مردم چگونه در پی زندگی بهتر به‌سوی نابودی و جنون کشانده شده‌اند. همچنین به نظر می‌رسد بخش پایانی فیلم ارجاع به خود نصیبی باشد که دربارهٔ ناتوانی در تأمین هزینهٔ فیلم و شکست خوردن فیلمساز حرف می‌زند. عدم ارتباط منطقی و عدم تشابه فرمی به سایر بخش‌های فیلم موید این نکته است.

از تمهیدات جالب‌توجه نصیبی، استفاده از فیلتر آبی روی تصویر است که فضای وهم‌گونه‌ای به فیلم داده و در جهت تشدید خشونت و سردی روایت عمل می‌کند. استفاده از فریم ثابت نیز به‌نوعی نقش انتقالی در روایت ایفا کرده که موجب گسست مخاطب شده و توجه را به ماهیت تکنیکی فیلم بازمی‌گرداند.

هوشنگ طاهری در بخشی از نقد ستایشگرانهٔ خود دربارهٔ *مرگ یک قصه* می‌نویسد:

> شاید در نظر اول هر یک از تصاویر فیلم نصیبی خاطرهٔ اثری از بونوئل، گدار یا رنه را در انسان زنده کند. اما با کمی توجه می‌بینیم که حتی اگر

نصیبی تحت تأثیر این کارگردان‌ها هم بوده، با چنان مهارت و هنری توانسته است تأثیری را که آنها بر روح او داشته‌اند با یکدیگر تلفیق کند که بی‌اختیار تحسین ما را برمی‌انگیزد. در اینجا به هیچ‌وجه سخن از تقلید در میان نیست، سخن از تأثیر است. حتی ممکن است نصیبی هرگز اثری از بونوئل ندیده باشد، اما اندیشهٔ سورئالیستی دربارهٔ محیط و زندگی آدمیان و به کار بستن آن در سینما، تنها محدود به بونوئل نمی‌شود. نصیبی فیلمسازی است که باید به او بیش از هر فیلمساز جوان دیگری امیدوار بود. *مرگ یک قصه*‌اش را می‌توان با سربلندی به عنوان اثر یک فیلمساز خوب در جهان عرضه کرد. او مایهٔ آن را دارد که رشد کند و شکوفا شود. ای کاش که در محیط بی‌هنر، هنر ما نخشکد و بارورتر شود. (طاهری: ۱۳۵۰)

نصیبی با اثری سورئالیستی، جامعهٔ خود را نقد می‌کند. این نگاه، قریب به یقین ماحصل رشد اقتصادی، گسترش شهرنشینی و توسعهٔ طبقه متوسط بعد از انقلاب سفید بود که جامعهٔ ایران را دگرگون کرد و به سوی مصرف‌گرایی سوق داد. رقابت حاصل از این اتفاقات در میان مردم جای چندانی برای پرداختن به مفاهیمی چون عشق و هنر نمی‌گذاشت که این، جان‌مایه *مرگ یک قصه* است.

چه هراسی دارد ظلمت روح (۱۳۵۰) ـ نصیب نصیبی

فیلم سوم نصیبی نه‌تنها در میان آثار تجربی، بلکه در تمام تاریخ سینمای ایران، از دشوارترین فیلم‌هایی است که ساخته‌شده است. *چه هراسی دارد ظلمت روح* روایت سفر یک زن در طریقت سلوک است و به تبع چنین ایده‌ای، فیلم سرشار از تمثیل و ارجاع به پدیده‌های مرتبط با عرفان است.

طبق روال سنجش، برای اثبات ادعای این‌که با فیلمی تجربی روبه‌رو هستیم، به ذکر و ویژگی‌های آن می‌پردازیم. نخستین ویژگی فیلم فقدان داستان کلاسیک سینمایی است، اثر نصیبی دارای روایت مشهودی است، اما نمی‌توان

داستانی علت معلولی در آن یافت. بلکه تا حدی از فرم داستان‌هایی عرفانی بهره برده است. دوم، بحث غیرتجاری بودن اثر است. این فیلم با وجود آنکه طول زمانی استاندارد فیلم تلویزیونی را دارد و با پشتیبانی سازمان مذکور ساخته‌شده، اما تنها در جشن هنر در سال ۵۲ و جلسات سینمای آزاد پخش شد که هر دو نمایش‌های ناسودبر بوده‌اند. سومین مورد، استفاده از تکنیک‌های فنی ضد تداومی مانند تصویر ثابت، تصویر نگاتیو، حرکت چرخشی قاب است که حواس مخاطب را به وجه فنی فیلم هدایت می‌کند.

نصیبی به همراه فریدون رهنما و محمدرضا اصلانی از فیلمسازان نزدیک به جریان حجم‌گرایی بودند. تأثیر این جریان در فیلم چه *هراسی دارد ظلمت روح* چنان واضح است که حتی می‌توان گفت این فیلم، اثر سینمایی جریان حجم‌گرایی است. استفادهٔ نصیبی از اشعار یدالله رؤیایی، فرخ تمیمی، هوشنگ چالنگی، بهرام اردبیلی و محمود شجاعی در فیلم است که بخش عمدهٔ گفت‌وگوهای فیلم را تشکیل می‌دهد. یدالله رؤیایی در یادداشتی پیرامون فیلم می‌نویسد:

> سوررئال در کار نصیب نصیبی در جایی نشسته است که بتوان با عبور از یک طول به آن رسید، در همان لحظه که از طول می‌گذریم، از عرض و از عمق می‌گذریم، از حجم می‌گذریم، برای رسیدن به حقیقت هر تصویر باید از پارهٔ فضایی‌ایی عبور کنیم که در فاصلهٔ تصویر و واقعیت قبلی‌اش نشسته است و شیوهٔ این عبور را شیوهٔ ما در کشفِ حجم تعیین می‌کند. که شیوه‌ای شخصی است و به سیستم عصبی ما و سلسلهٔ اعصاب ما مربوط است، این است که سازندهٔ فیلم به تماشاگر خود اختیار می‌دهد که در تماشای یک صحنه، در خلق حس و خلق حرف سهیم باشد. اگر کارگردان خالقِ هیاتِ اثر است، تماشاگر اما در خلق جزیی و پاره‌های اثر حضور مؤثر دارد. (رؤیایی: ۱۳۵۲)

رؤیایی در ادامهٔ همین متن به ارتباط نصیبی با شعر حجم اشاره می‌کند:

حجم‌های ذهنیِ نصیبی فضای معلقِ نامحدود (اسپاس) نیست، بلکه یک فاصلهٔ فضاییَ، یک پاره فضا (اسپَاسمان) است که بعدهای سه‌گانه در شعر دارند و این، مکانیسمِ خیال نصیبی است. بی‌جهت نیست که در تنظیم دیالوگ‌های فیلمَ، مصرع‌های شاعران شعر حجم را به کمک گرفته است. تو گویی کارگردان، به قصد، مانیفست حجم‌گرایی (اسپاسمانتالیسم) را به شکل متعالی‌اش در فیلم پیاده کرده است و طلیعهٔ این جنبش در سینما، جوانی را مبارک می‌کند. (همان)

مشاهده کردیم که رؤیایی، به شکلی عریان ارتباط فیلم با جریان حجم را مطرح می‌کند، اما نکتهٔ مهم دربارهٔ این یادداشت عدم پرداختن آن به ساختار فیلم است، نقد دیگری متعلق به علیرضا میرفخرائی موجود است:

از نصیب نصیبی فیلم *مرگ یک قصه* را دیده بودم و به سختی در انتظار *چه هراسی دارد ظلمت روح* بودم. *مرگ یک قصه* یک فیلم سورئالیست بود و نشان می‌داد که در سازنده این استعداد هست که بارورتر شود. *چه هراسی دارد ظلمت روح* اثری است که کمتر سازنده‌ای شهامت پرداختن به آن را دارد نزدیک شدن به عرفان در آن حد که هنرمند نلغزد و سربلند باشد. کاریست بسیار مشکل، نصیبی با خود، ما را از دنیای خاکی و زمین جدا می‌کند و به همراه شخصیت زن فیلمش ما را از مراحل هفتگانهٔ عرفان عبور می‌دهد و به دنیای رهایی‌یافتگان می‌کشاند دنیایی که هیچ‌کس را به نام و نشان و زیور نیاز نیست. در نخستین صحنه آدم‌های خیابان از پشت پنجره دیده می‌شوند. اینها به دلیل سختی هوای دنیای متداول، مجبور به شکافتن هوا هستند و در حال شنا خویشتن را عبور می‌دهند. زن دیگر قدرت حرکت ندارد. او که در جستجوی دنیای برتر می‌گردد و به دنبال ذات حق است، مشت در فضا می‌کوبد زن به وسیلهٔ شیطان تطهیر می‌شود و به رحم بازمی‌گردد و تولد دوباره می‌یابد زمان توقف می‌کند، شعر به سوی‌مان برمی‌گردد گوئی همه تولدی دوباره یافته‌ایم. (میرفخرایی: ۱۳۵۱)

لازم به ذکر است که نظرات میرفخرایی الزاماً درست نیست، اما نشان‌دهندهٔ همان سخن رؤیایی یعنی مشارکت مخاطب در ساخت معنا است.

طاهری نیز دربارهٔ فیلم نوشته است:

> نصیبی با فیلم خود ذهنیتی را عینیت بخشیده است که در عمل تقریباً غیرممکن می‌آید. شاید یکی از دلایل موفقیتش این باشد که خود را همچون سالک در سیر و سلوکی عرفانی‌زده، سپرده باشد و بر همه زیر و بم‌های این منازل و وادی‌های لغزنده آگاهی یافته. کمپوزیسیون‌های تصویریش به خصوص در اواخر فیلم، از کمال و غنای بی‌همانندی برخوردار است. شعر را بیش از آنچه لازم بوده به کار گرفته و این خود باعث شده است که گاه تصاویر زیبا و گویایش، تا اندازه‌ای مخدوش شود. آن قسمت از موسیقی‌اش که زمینهٔ فولکلوریک دارد، به‌جا و دل‌نشین است و آن قسمت بیشتر که مربوط به موسیقی کلیسایی و موسیقی قرن پانزدهم ایتالیاست، در قلمرو این چنین اندیشهٔ عرفانی، جایی مناسب ندارد. (طاهری: ۱۳۵۲)

از تمهیدات جالب توجه نصیبی به اقتضای مفاهیم و روایت عرفانی اثرش، استفاده از اشیا و پدیده‌های نمادین مانند پنجره و رقص سماع بوده که دائم تکرار می‌شود. اما نکتهٔ جالب‌توجه وقتی است که طبق عادت از چنین فضایی، انتظار نمادهای کلیشه‌ای را داریم، اما فیلمساز از اشیای زندگی مدرن نیز در این راستا استفاده کرده است. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، ایدهٔ ناظر بر فیلم، عبور از اقلیم‌های عرفانی است. در نتیجه «حرکت» مفهوم مهمی در فیلم است، نصیبی برای تأکید بر آن از ریل، صدای قطار و حرکات رقص‌گون بهره جسته است.

چه هراسی دارد ظلمت روح، ادامهٔ روند طبیعی اثر قبلی نصیبی است که از لحاظ ایده به آن مشابهت دارد، اما فرم پیچیده‌تر شده، کما اینکه در همین فیلم به اثر قبلی ارجاع داده می‌شود. البته نباید از این نکته غافل شد حضور عباس نعلبندیان که خود جزو پیشروان تئاتر تجربی ایران محسوب می‌شود در مقام فیلمنامه‌نویس اثر، قطعاً تاثیر مهمی بر ساخت جهان

فیلم داشته، که حتی شیوهٔ دیالوگ‌نویسی، آشکارا یادآور نمایشنامه‌های نعلبندیان است. نصیبی پس از این فیلم، دیگر اثری غیرمستند نساخت. به یقین نمی‌توان دلیل آن را دانست، اما احتمال می‌رود تغییر رویکرد تلویزیون به تهیهٔ آثار عامه‌فهم، سبب ناتوانی وی در تأمین امکانات فیلمسازی در فضای موردنظرش بوده است.

مغول‌ها (۱۳۵۲) ـ پرویز کیمیاوی

پس از ساخت هفت فیلم مستند که مشهورترین‌شان پ *مثل پلیکان* (۱۳۵۱) بود، پرویز کیمیاوی سراغ اثری غیرمستند با حمایت تل‌فیلم رفت. *مغول‌ها* داستان کارگردانی تلویزیونی با نقش‌آفرینی خود کیمیاوی است که مشغول تحقیق دربارهٔ تاریخ سینما است و همزمان همسرش در حال نوشتن تز دانشگاهی با موضوع حملهٔ مغول به ایران است. در این میان، پرویز ابلاغیه‌ای برای مأموریت زاهدان و نصب تجهیزات تلویزیونی در آنجا دریافت می‌کند اما همسرش مخالف است.

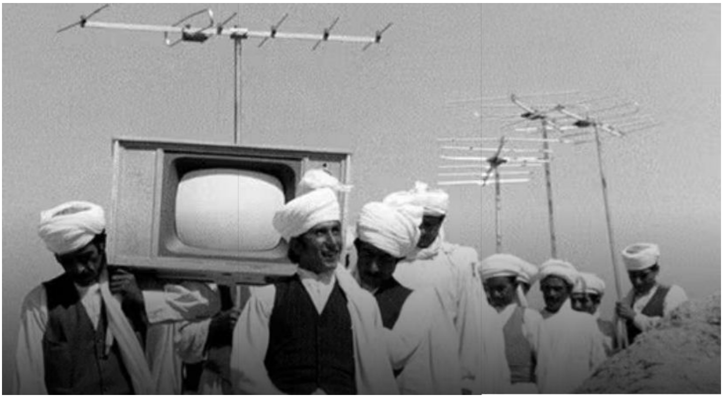
ابتدا ویژگی‌هایی را مرور کنیم که این اثر را در دسته‌بندی ما قرار می‌دهند:

اول، غیرتجاری بودن اثر است. اگرچه فیلم دارای داستان قابل‌درک اما به‌شدت با فیلم‌های داستانی عامه‌پسند ایرانی و حتی فیلم‌های جریان اصلی خارجی متفاوت است که آن روزها در ایران اکران می‌شد. این موضوع نشان می‌دهد کارگردان چندان نگران جلب انبوه تماشاگر نبوده، کما اینکه تماشاگرانی هم که به دلیل تبلیغات زیاد تلویزیون برای تماشای این فیلم به سینما کاپری رفته بودند، در میانهٔ کار شروع به پاره کردن صندلی‌ها کرده و خواستار بازپس‌گیری پول بلیت‌ها شدند. دوم، فقدان داستان علت معلولی و پیچیدگی شدید روایت. سوم، استفاده از بازیگر آماتور و نابازیگران. فهیمه راستکار اولین تجربهٔ فیلم را در *مغول‌ها* داشت و تا پیش از آن در رادیو و تئاتر کار می‌کرد. سایر شخصیت‌ها نیز نابازیگر هستند. سایر عوامل فیلم نیز

کارکنان تلویزیون و دانشجویان مدرسهٔ سینما و تلویزیون بودند. چهارم، نقد شدید فرهنگ و هجوم رسانه. پنجم، تفسیر شخصی از مفهوم زمان و تغییر جامعه. ششم، آگاه‌سازی مخاطب در ابتدا و طول فیلم دربارهٔ آنکه مشغول تماشای فیلم است.

غیر از داستان مشخصی که به آن اشاره شد، مغول‌ها خط روایی دیگری دارد که آن جهان ذهنی پرویز است و شامل حضور مغول‌ها در جغرافیای خراسان می‌شود. این دو خط روایی درهم‌تنیده و گاه پیوندخورده به تاریخ سینما پیش می‌رود، به‌گونه‌ای که قابل‌تشخیص از یکدیگر نیست. به عبارت دیگر فیلم دارای دو سطح عینی و ذهنی بوده که مرتب در هم می‌آمیزد. در نظر اول ایدهٔ فیلم تشبیه گسترش تلویزیون به حملهٔ مغول‌ها است، اما ایده‌های فرعی متعددی در اثر وجود دارد که دریافت کلی آن را پیچیده می‌سازد.

زمان در *مغول‌ها*، ساختار غیرخطی و تودرتو دارد، به شکلی که وقایع پیش از سفر به زاهدان، روند نصب تجهیزات و حضور مغول‌ها به‌موازات هم روایت می‌شود و این امر سبب تشکیک در اصل وقوع روایت می‌شود. به‌خصوص که در انتها زمانی که به نظر می‌آید پرویز حوادث مختلفی را پشت سر گذاشته، همکاران او به سراغش می‌آیند تا به زاهدان سفر کنند، در حقیقت می‌توان گفت فیلم مخاطب خود را این‌گونه فریب می‌دهد. از طرف دیگر افتتاحیهٔ فیلم زمانی است که پرویز در حال انتخاب بازیگر از میان ترکمن‌ها برای ایفای نقش مغول‌ها است. این آگاهی را می‌دهد که هر آنچه در فیلم می‌بینیم ساختگی و دروغین است (نوعی بیگانه‌سازی). کیمیاوی این تأکید را با نوع تحرک فعال دوربین (مشابه آثار مستند) تشدید می‌کند. در همان بخش ابتدایی فیلم، پرویز و همسرش در اتاقی ساکن می‌شوند که به نظر در محل مأموریت قرار دارد، اما منظرهٔ لخت و دیوارهای یک‌دست سفید آن، یادآور اتاق‌های بیمارستان اعصاب و روان است و این ظن را به وجود می‌آورد که آنچه روایت می‌شود، حاصل جنون پرویز است. پس در همان آگاهی‌بخشی نیز می‌توان تردید کرد. به‌واقع شیوهٔ روایت تکه‌تکهٔ فیلم، کیفیت کابوس‌گونه‌ای دارد که برحسب آن فرض مذکور تا حدی امکان تأیید دارد.



تصویر ۳ – ۴ مغول‌ها

ایدهٔ تعرض و تهاجم در *مغول‌ها*، بن‌مایهٔ اصلی اثر است. اگر تهاجم تلویزیون را ایدهٔ محوری بدانیم، در طول اثر به دفعات در اشکال مختلف با تهاجم و تعرض روبه‌رو می‌شویم. تهاجم تاریخی قوم مغول به ایران. تعرض مردان خراسانی به زمین برای یافتن عتیقه. تعرض زن و مرد به یکدیگر (زن به شکل دائمی با خواندن تاریخ مغول، فضای ذهنی مرد را آشفته می‌کند و مرد بی‌توجه به نیازهای زن او را نادیده می‌گیرد.). تعرض و بیگانه‌سازی سوژه توسط کارگردان در ابتدای فیلم که ترکمن‌ها را به مغول‌بودن وامی‌دارد و این کار را به شکل سلطه‌گرانه‌ای انجام می‌دهد. تهاجم فرهنگ غربی به فرهنگ بومی که نمود آن در تلاش خراسانی‌ها برای معاملهٔ کوزه با استفاده از الفاظ فرنگی است و تهاجم رسانهٔ جدید (تلویزیون) به رسانهٔ سنتی (پرده‌خوانی). این تکرار جزئی ایده از یک‌سو سبب تقویت درک ایدهٔ اصلی شده و از سوی دیگر نقش ناقدانه بر برخورد جامعه با آن دارد. به دیگر کلام، در *مغول‌ها* نه‌تنها تلویزیون به عنوان عامل مهاجم، بلکه در هیبت یک فرهنگ ویران‌گر مورد نقد قرار می‌گیرد. از دیگر سو فرهنگ مغلوب نیز از نقد مصون نیست. وادادگی فرهنگی مورد اشاره با کنایه‌ای به جامعهٔ ظاهرساز و جبون نیز همراه می‌شود که در هنگام برخورد خراسانی‌ها با مغول‌ها و تلاش برای گریز از دست آنان به طور کامل مشهود است، درحالی‌که درویش به‌عنوان

شخصیت حامل فرهنگ خودآرای، هنگامی‌که به محل استقرار مغول‌ها می‌آید، آنها مخفی می‌شوند.

موضوع دیگر فیلم تناقض است. زمانی که دیده‌بان خراسانی‌ها خبر از امن بودن اوضاع می‌دهد، ناگهان مغول‌ها از درون غار محل حفاری بیرون می‌آیند و کمی بعد درحالی‌که دربارهٔ بی‌فایده بودن تلویزیون حرف می‌زنند، تلویزیونی را به روستا می‌آورند. تأکید بر تناقض در موارد دیگر هم به چشم می‌خورد، مانند اشارهٔ مستقیم زن به مرد که خود از ارتباط برقرار کردن با همسرش عاجز است اما می‌گوید قصد گسترش ارتباطات را دارد. یا رفتار مغول‌ها که نماد خشونت و خون‌ریزی هستند، اما حضور آنان در مکان‌های مختلف کاملاً آرام و صلح‌جویانه است و حتی توسط کارگردان استثمار شده‌اند. بی‌مناسبت نیست که بگوییم کیمیاوی به‌نوعی خود را چنگیزخان دیده است، شاید نشات‌گرفته از آنجا است که او علی‌رغم عشق به سینما در تلویزیون کار می‌کرده و به‌صورت غیرمستقیم از عاملان گسترش آن است. تناقض رفتار مغول‌ها سایه‌ای از این گمان را ایجاد می‌کند که آیا مغول‌ها از طریق اعمال زور بر ایران مسلط شدند یا پذیرش مردم عادی راه را بر آنان هموار نمود.

از جالب‌ترین سکانس‌های فیلم جایی است که به‌صورت مستقیم مدرن‌کردن از بالا و دیدگاه جامعه را برابر آن نقد می‌کند، خراسانی‌ها دور یک‌دیگر نشسته و دربارهٔ دکلی که در صحرا احداث می‌شود و فایدهٔ تلویزیون صحبت می‌کنند. اینجا سایرین در پاسخ فردی که مدافع تلویزیون و فواید آن است می‌گویند آنچه به حال‌شان مفید می‌آید، فراهم شدن امکانات بهبود کیفیت زندگی با درخت‌کاری است، نه آموزش از طریق تلویزیون، چرا که خود بدان آگاه هستند، اما ابزار کافی ندارند. این سکانس به نوعی اصلی‌ترین نقدی است که ناظر بر ایدهٔ فیلم است.

مغول‌ها انباشته از ارجاع به سینما و تلویزیون است و با برجسته نمودن این وجوه دست به قیاس می‌زند که سرچشمهٔ میل فیلمساز برای خود، سوگواری است. به‌واقع کیمیاوی در *مغول‌ها* تا حدودی مشابه فلینی در *هشت و نیم*[۱]

۱. 8½

(۱۹۶۳) زندگی‌اش را در پیوند با سینما و تلویزیون مرور می‌کند که شاهد این ادعا ارجاع مکرر به خود و آثارش است و شخصیت آسید علی میرزا بارزترین مثال این تلاش است. فیلمساز حتی گام فراتر می‌گذارد و حضور خود را غیر از ایفای نقش شخصیت اصلی، پررنگ‌تر می‌کند. دوربین کیمیاوی گاه به‌صورت نمای نقطه‌نظر خود او درمی‌آید که میان خرابه‌های طبس گشت‌وگذار می‌کند و صدای راوی همراه آن می‌شود که با شخصیت‌ها گفتگو می‌کند. در جایی به حاکم شهر تشبیه می‌شود که در برابر حملهٔ مغول‌ها ایستادگی کرد و در جایی دیگر، سر او زیر گیوتین قرارگرفته و پس از بریده شدن یک حلقهٔ فیلم، بر روی سایر حلقه‌ها درون گودال می‌افتد که به شکلی واضح، وجود خود را به سینما تشبیه می‌کند. از ارجاعات جالب توجه دیگر کیمیاوی دروازهٔ میانهٔ صحرا است که ترکمن‌ها برای عبور از آن به مشکل می‌خورند و چندباره آیفون را به صدا درمی‌آورند. بر روی آیفون نام گدار نوشته‌شده و از آن آهنگ فیلم *پی‌یرو خله*[۱] (۱۹۶۵) پخش می‌شود و ترکمن‌ها دربارهٔ مشکلات‌شان و ناموفق بودن کارگردان حرف می‌زنند.

به غیر از موارد فنی که در فیلم مطرح می‌شود، کیمیاوی استفادهٔ هوشمندانه‌ای نیز از جغرافیای خلاقه و صدای کنترپوان در *مغول‌ها* نموده است. *مغول‌ها*، نسبت به سینمای ایران در آن دوران اثری بسیار پیشرو و اعجاب‌انگیز است. هوشنگ طاهری که فیلم را در دومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران دیده است درباره‌اش می‌نویسد:

> دومین فیلمی که از ایران در این جشنواره به نمایش درآمد *مغول‌ها* اثر پرویز کیمیاوی است که برندهٔ پلاک طلایی بز بالدار هیئت‌داوران بین‌المللی شد. بهترین و ارزنده‌ترین فیلم تاریخ سینمای ماست و کیمیاوی برجسته‌ترین کارگردان ایرانی است که تاکنون شناخته‌ام. پرویز کیمیاوی، کارگردان و بازیگر نخست این فیلم، در ارائهٔ موضوعی به‌غایت حساس، طنزآمیز و اندیشمندانه به زبان سینمای ناب و کمال‌یافته، به چنان توفیقی دست‌یافته است که در شرایط بسیار

---

۱. Pierrot le Fou

> آشفته و بی‌فرهنگ سینمای ما به معجزه‌ای می‌ماند. پرویز کیمیاوی را از فیلم‌های کوتاه *یا ضامن آهو* و پ *مثل پلیکان* می‌شناختیم و با آنکه این فیلم‌های کوتاه، به‌خوبی نمایشگر دید عمیق سینمایی و تلقی هوشمندانهٔ او از سینما است، اما *مغول‌ها* شاهکاری بی‌بدیل است و آنچه بر پرده تصویر می‌شود، بازتابی است از آنچه به‌طور آشفته در ذهن مؤلف آن یعنی کیمیاوی روی می‌دهد. (طاهری: ۱۳۵۲)

در کنار حجم زیاد نقدهای بیشتر مثبت دربارهٔ فیلم، رضا براهنی نیز دست به قلم می‌شود و *مغول‌ها* را با *تنگسیر* (۱۳۵۲) مقایسه می‌کند:

> بدون تردید، بهترین فیلم ایرانی، *مغول‌هاست*. درعین‌حال *مغول‌ها* یک قصهٔ خوب ایرانی و شاید یکی از بهترین قصه‌های ایرانی است، منتها به‌صورت مصور و متحرک مصور، یعنی فیلم. یعنی کیمیاوی با امکانات یک قصه‌نویس کارگردان با مواد و مصالح کار خود روبه‌رو شده، ولی این رویهٔ روبه‌رو شدن شکل قراردادی نداشته، چراکه کیمیاوی از مادهٔ خام زندگی، طبیعت، قیافه‌های آدم‌ها و حرکات فی مابین آنها تقلید نکرده. یعنی وقتی فیلمی چون *تنگسیر* را با *مغول‌ها* مقایسه می‌کنیم، بی‌درنگ قالبی بودن *تنگسیر* را با تمام تقلیدهای موبه‌مو، از انسان‌ها، حرکات و طبیعت، مجسم می‌کنیم، و اتفاقاً مانعی ندارد. تازگی، بداعت، شکل‌پذیری و عمق *مغول‌ها* را با *تنگسیر* مقایسه می‌کنیم تا معلوم شود که وسترن فارسی، می‌تواند رسماً مبتذل شود و با مبتذل‌شدن، اجتماعی هم بشود، نه اینکه هر چیز ابتذالی اجتماعی است و هر چیز اجتماعی، ابتذالی. نه مسأله ارزش است. *مغول‌ها* از *تنگسیر* اجتماعی‌تر است، لکن به مقولهٔ ابتذال تعلق ندارد، یعنی ابتذالی نیست. (براهنی: ۱۳۵۳)

کیمیاوی در مصاحبه‌ای که با هوشنگ هنرکار و همایون امامی دارد به نکتهٔ جالبی اشاره می‌کند:

> هوشنگ هنرکار: گفتید در فیلم‌های‌تان عوامل مستند به کار می‌برید، آیا خود فیلم‌ها را هم مستند می‌دانید؟

کیمیاوی: مثل دزد دوچرخه مستند نیستند، ولی یک سندی هستند از آن زمان *مغول‌ها* یک سندی هست از دوره‌ای که آسیاب‌ها بادی بود. چطور زندگی می‌کردند. چطور تلویزیون نگاه می‌کردند. ممکن است مستند به آن صورت نباشد، ولی سندیت دارد. چون آکتور استفاده نشده. حرف‌ها هم مال خودشان است.

هوشنگ هنرکار: همین، می‌خواستم بدانم شما چه مقدار بهشان می‌دادید؟

کیمیاوی: من فقط تم را بهشان می‌دادم. مثلاً می‌گفتم دربارهٔ تلویزیون صحبت کنید. یکی می‌گفت: من ندیدم. یکی دیگر می‌گفت: من دیدم. صحنه‌ای هست که مغول‌ها تو بیابان نشسته‌اند و دارند دربارهٔ فیلمساز و زنش صحبت می‌کنند. اینها واقعاً ناراحتی داشتند، به خاطر اینکه می‌خواستند هر پانزده روز بروند گرگان و ما نمی‌توانستیم آنها را بفرستیم. مخصوصاً که ما برای اینها ریش گذاشته بودیم و می‌ترسیدیم بروند ریش‌های‌شان را بتراشند و راکورد به هم بخورد. هی می‌گفتند: آقا این تلویزیون پس چرا به ما پول نمی‌دهد برویم گرگان؟ گفتم: همین را بگویید. حتی اگر خواستید فحش هم بدهید. بعد گفتند که، اینها همه‌اش قلابی است. اصلاً تقصیر زنش است... اینها همه را من گذاشته‌ام. اینها حالت مستند می‌دهد، برای اینکه در واقع حرف مال خودشان بود. دیالوگ از پیش نوشته نشده بود. من فقط تم را دادم. (هنرکار و امامی: ۱۳۷۵)

پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است (۱۳۵۴) ـ فریدون رهنما

تولید این فیلم که از سال ۱۳۴۸ آغاز شده بود، به دلایل مختلف ازجمله بیماری رهنما تا سال ۵۳ به طول انجامید و سرانجام دو ماه پیش از مرگ کارگردان، در سینما تک پاریس به نمایش درآمد. *پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است*، داستان نویسنده و کارگردان جوانی است که مشغول آماده‌سازی نمایشی

با موضوع ایستادگی اشکانیان برابر سلوکیان است و در این راه با مشکلات متعددی روبه‌روست. این فیلم را می‌توان جزو آثاری دانست که در مرز میان فیلم هنری و تجربی قرار دارد. به‌واقع داستان سرراست و روایت اصلی، تفاوت چندانی با آثار مدرن سینمای اروپا ندارد. اما تمهیدات گوناگون فیلم آن را متمایل به سینمای تجربی کرده است. اگر بخواهیم ویژگی‌های تجربی فیلم را برشماریم، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اول، فیلم به روال اثر قبلی رهنما، فاقد جنبهٔ تجاری است، اگرچه فرم آن به‌گونه‌ای نیست که مخاطب عام نتواند درک کند، اما به طور کامل از جریان سینمای اصلی دور است. دوم، انتقاد شدید فیلم از وضعیت فرهنگی جامعه خود است. سوم، استفاده از چند رسانهٔ مختلف در ترکیب با فیلم. چهارم، تفسیر شخصی از مفهوم تاریخ و روایت دوره‌ای تاریخی.

پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است، دارای دو خط روایی مهم است، نخست روایت داستان اصلی که بیان شد و درگیری مرد با اطرافیانش که درکی از او ندارند، دیگر خط روایت نمایشنامه است که در این دومی می‌توان همان داستان اول و اصلی را دوباره دید.

خلاقیت مهم رهنما در این فیلم جایی است که خطوط روایی‌اش را در قالب چند رسانه بیان می‌کند. عکس، متن، تئاتر و خود فیلم، چهار رسانه‌ای هستند که در این اثر با آنها برخورد می‌کنیم. همگی حامل ایدهٔ ناظر بر فیلم یعنی روح تاریخ است. به عنوان مثال نگاه کنید به فصل سفر مرد که ادعا می‌کند قصد آن را دارد، اما در ادامه چیزی نیست جز یک مجموعه عکس که توالی تاریخی دارند. این عکس‌ها از مناظر طبیعی شروع شده، پس از مرور بناهای تاریخی به تصاویر امروزی می‌رسد. استفاده از عکس سبب می‌شود این فرض به وجود آید که عکس‌ها محصول سفر مرد هستند یا اصلاً سفر وی امری ذهنی بوده است. اضافه بر اینکه تاریخ ایران در این عکس‌ها مرور شده که هر دو فرض را می‌تواند تأیید کند. عکس‌ها رنگی هستن، حال آنکه خود فیلم سیاه‌وسفید است، به‌غیراز عکس‌ها، نمایش روی صحنه نیز رنگی است. این تمهید در صورتی رخ می‌دهد که طبق عادت، زمان حال را با تصویر رنگی و گذشته را

سیاه‌وسفید نشان می‌دهند. کارگردان مفهوم عادی‌شدهٔ بازنمایی تاریخ را با شکستن آن تربیت عادی‌شده به چالش می‌کشد.



تصویر ۴ – ۴ پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است

چنین رفتاری البته در بن‌مایهٔ فیلم نیز به چشم می‌خورد که قیاس تشبیهی دورهٔ اشکانی و امروز ایران است. به عبارت دیگر رهنما زمان را به پدیدهٔ عرضی تبدیل کرده و گذشته را در ذات، نه متقدم امروز، بلکه هم‌عرض آن در نظر گرفته است. دلیل استفادهٔ رهنما از دورهٔ اشکانی هم در بستر چنین بینشی، تفسیر کارگردان از شباهت وضعیت آن دوره با زمان حال است.

به‌واقع ایدهٔ بازگشت به خویشتن (نه از نوع آل‌احمد، بلکه شایگان) مشابه دورهٔ اشکانی که پارت‌ها حکومت را از سلوکیان (غرب) پس می‌گیرند و درعین‌حال از دستاوردهای آنان استفاده می‌کند، آلترناتیو رهنما برای آن دورهٔ ایران است که با شدت میل به غربی‌شدن پیدا کرده است. چنین رویکردی را می‌توان نقد رهنما بر جامعه و حاکمیت آن دوره دانست. به دیگر کلام *پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است*، حاوی هشدار دربارهٔ شرایط آن روز کشور از طریق به شاهد طلبیدن تاریخ است. این ادعا زمانی قابل اثبات است که ببینیم چگونه در نمایش، به شکست هخامنشیان بر اثر خودکامگی اشاره می‌شود. موشکافانه همان انتقادی که به حکومت پهلوی وارد می‌شد، طرفه این‌که حکومت پهلوی علاقه و سمپاتی شدیدی با هخامنشیان داشت و بعید است چنین اشاراتی در اثر رهنما اتفاقی باشد.

یکی از مسائل پررنگ در فیلم، بحث هویت است که نمود بارز آن در شیوهٔ نگارش و بیان دیالوگ‌ها عیان می‌شود. بخش زیادی از گفت‌وگوهای فیلم به نحوی است که به نظر می‌رسد افراد تسلطی به زبان فارسی ندارند، به‌جز شخصیت اصلی که می‌تواند کامل و بی‌لکنت حرف بزند. البته او نیز هنگام برخورد با دختر دورگهٔ ایرانی کانادایی تا حدی دچار این مشکل می‌شود. عدم توانایی در صحبت صحیح به زبان مادری را می‌توان به دو شکل تفسیر کرد. نخست هویت باختگی افراد (زبان به‌عنوان حامل فرهنگی تاریخی) و دوم فقدان اندیشه (زبان به عنوان ابزار بیان تفکر).

نکتهٔ دیگر بی‌نام بودن افراد است که به وجود موضوع هویت‌باختگی اشاره می‌کند. ما در فیلم هیچ‌گاه نمی‌فهمیم که افراد چه اسمی دارند و با عناوینی مثل رئیس، کارگردان، آقا و ... صدا زده می‌شوند. حال آنکه هنگام اجرای نمایش، به دفعات اسامی شخصیت‌ها را می‌شنویم. درنتیجه اسم به‌عنوان یکی از بنیانی‌ترین مقوله‌های شکل‌دهنده به هویت افراد در روایت زمان حال فیلم غایب است.

پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است، شباهت زیادی به زندگی فریدون رهنما دارد. شخصیت اصلی به مانند رهنما نویسنده و کارگردان است. علاقهٔ شدیدی

به ایران دارد، در کار خود دچار چالش‌های شدید با اطرافیانش می‌شود، به نظر می‌آید خاستگاه اشرافی دارد، شناخت زیادی از فرهنگ و هنر اروپایی دارد و می‌تواند به دو زبان انگلیسی و فرانسه حرف بزند که همهٔ اینها مطابق با شخصیت فریدون رهنما است. غیر از این‌ها ارجاعی واضح هنگامی است که با دختر دورگه قدم می‌زنند و در سکانس پارک اشاره به خود دارد. دختر به سراغ مرد رهگذری می‌رود و نظر او را دربارهٔ اشکانیان و پیوند دیروز و امروز می‌پرسد مشابه سکانس در *سیاوش در تخت جمشید* است که سودابه از رهگذر دربارهٔ باورپذیری گذشتن از آتش می‌پرسد مرد رهگذر در پاسخ می‌گوید پیش‌تر در این باره شنیده و ادای روشنفکری است. این سکانس ارجاع به فیلم قبلی رهنما و حمله‌ای بود که منتقدان به آن کردند.

دیگر دلیل خود زندگی‌نامه‌نوشت بودن فیلم، صدای رهنما است که هنگام دوبله به جای شخصیت اصلی حرف می‌زند. از دیگر سو رهنما شخصیت اصلی (یعنی خودش) را با نماد دورهٔ اشکانیان (مجسمهٔ مرد پارتی) پیوند می‌زند. به غیر از این که شخصیت اصلی در اجرای نمایش شمایل مرد پارتی را دارد، در سکانس‌های نگارشی، قاب‌بندی به‌گونه‌ای است که دست راست و کاغذ دیده می‌شود. به نوعی انگار همان بخش ناقص مجسمهٔ مرد پارتی است (مجسمه دست راست ندارد) که امروز در حال نگارش است.

فارغ از انتقاداتی که فیلم مطرح می‌کند، عوام و قشر فرهنگی میان‌مایه نیز مورد طعن رهنما قرار می‌گیرد. در سکانس تاکسی، زمانی که راننده می‌فهمد شخصیت اصلی مشغول نگارش نمایشنامه‌ای تاریخی است، به آثار عامه‌پسند (شمشیر نادر و امیرارسلان) اشاره می‌کند. از سوی دیگر مدیران اداری تلاش می‌کنند شخصیت اصلی را از اجرای اثرش بازدارند. همچنین در میانهٔ تمرینات، گروه بازیگران علیه او شورش کرده و می‌خواهند فرد دیگری را جایگزین وی نمایند تا اثر را عامه‌پسند کرده و خاستگاه اشرافی شخصیت را با فردی از طبقات زحمتکش تغییر دهند. این اتهام به‌دفعات متوجه شخصیت اصلی می‌شود که او از اشراف است و شرایط دیگران را درک نمی‌کند. به عبارت دیگر رهنما نقد خود را متوجه سطحی‌نگری و مادی‌گرا شدن جامعه‌اش می‌کند. *پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است*، روایت زندگی رهنما در ایران و

شاید وصیت‌نامهٔ او به حساب آید، کما این‌که در حین ساخت فیلم با مسئلهٔ تأمین بودجه و بیماری خود نیز درگیر بود و چندی بعد از پایان فیلم و نمایش آن، در پاریس درگذشت.

تلویزیون ایران آثار مهم دیگری مانند چشمه، *زنبورک*، *شازده احتجاب* (۱۳۵۳)، *اوکی مستر* و *دایرهٔ مینا* را نیز تهیه کرد. اما هیچ‌یک فیلم‌های تجربی به‌حساب نمی‌آیند. پس از این آثار، دیگر علاقه‌ای به ساخت فیلم‌های سینمایی نشان داده نشد که دلیل این امر مشخص نیست. اما می‌توان شکست فیلم‌های رهنما در نزد مخاطب عام و حملهٔ منتقدان به آنها، همچنین وقایعی که پیرامون *مغول‌ها* پیش آمد و از همه مهم‌تر اقبال به مد سینماگران به اصطلاح موج نو، سبب عدم سرمایه‌گذاری روی فیلم‌های بلند تجربی شده باشد.

فصل پنجم

سینمای آزاد

دوازدهم مهرماه ۱۳۴۸، نمایش تعدادی فیلم کوتاه شانزده میلی‌متری در مهدکودک (کاخ کودک)، سرآغاز حرکتی در ایران شد که بی‌اغراق مهم‌ترین و حتی تنها جنبش تاریخ سینمای ایران بود. گرچه تلاش‌های دیگری مانند کانون سینماگران پیشرو و مرکز فیلمسازی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و انجمن سینمای جوان و شبه‌موجِ موج نوی سینمای ایران، حرکت‌های قابل‌ستایشی بودند، اما هیچ‌کدام گَستردگی و جامع‌بودن سینمای آزاد را نداشتند. بانی اصلی برگزاری این جلسهٔ نمایش، بصیر نصیبی بود که از طریق برادرش نصیب و پسرعمه‌اش هوشنگ کاووسی به سینما علاقه‌مند شده بود. بصیر نصیبی که تا آن زمان به غیر از دستیاری کاووسی در فیلم *خانهٔ کنار دریا* (۱۳۴۸)، به دلیل مشکلات مالی چند فیلم کوتاه نیمه‌تمام ساخته بود، مانند برادرش از علاقه‌مندان به سینمای فریدون رهنما بود و مانند وی در جست‌وجوی نوع دیگری فیلمسازی خارج از جریان مسلط سینمای ایران می‌گشت.

نصیبی در جست‌وجوی خویش با فیلمسازان آماتور در دانشگاه‌ها برخورد کرد که علی‌رغم تولید آثار کوتاه، محلی برای عرضه نداشتند و همین امر سبب شد جلسهٔ نمایش فیلم در مهرماه ۴۸ را ترتیب دهد، نصیبی خود در این باره نوشت:

> مدت‌ها در اندیشه بودم تا آثار سینماگران آماتور را در مکانی به تماشا بگذارم ـ فکر خود را با وحیدزاده در میان گذاشتم، با صمیمیت پذیرفت یاری‌ام کند، یافتن مکانی که عده‌ای تماشاگر را بتوان در آن

> جای داد، خود مشکلی بود- لئونید سروریان که در گذشته با تشکیل جلسات «بعدازظهر مفید» کوششی داشته است در راه شناساندن «موسیقی کلاسیک»، این مشکل را حل کرد و فریدون رهنما سینماگر ارزشمند ایرانی نیز تایید و تشویق‌مان کرد، در برنامه‌ای که قبلاً اعلام شده بود، تغییراتی داده شد. فیلم «*آینه در برابر*» به دلایل مالی اسیر استودیو بود و نمایشش ممکن نگردید. ابراهیم فروزش نمایش فیلم *سوداگران* را به‌دلیل اینکه با صدای مگنت بود- و پروژکتور نمایش ما کمی اشکال داشت به جلسهٔ بعد موکول کرد. فیلم «*از کوره تا آجر*» ساختهٔ جنانی به برنامه افزوده شد. دیگر از فیلم‌هایی که دیدیم *کلاف* از شکوفه شاکری- *کشتار* از جلال مهربانی- *گدا* از جواد طاهری و *قصهٔ یک ابهام* از محمد تهامی بود- آثار ارائه شده مجموعاً خوب و قابل پذیرش بود- من و وحیدزاده هم اکنون کوشش می‌کنیم تا برای ارائهٔ فیلم‌های ۸ میلی‌متری جلسه‌ای داشته باشیم، و از همهٔ دوستان می‌خواهیم تا فیلمسازان آماتور را به ما معرفی کنند و آثارشان را در اختیار ما بگذارند. (نصیبی: ۱۳۴۸)

این‌گونه گروه سینمای آزاد نخستین گام خود را برداشت. طبق شواهد در این جلسه که سی تماشاگر داشت، فریدون رهنما پیشنهاد نامگذاری سینمای آزاد را به آنها می‌دهد. هستهٔ اولیهٔ سینمای آزاد که با حضور بصیر نصیبی، ابراهیم وحیدزاده، ابراهیم فروزش، ژیلا مهرجویی، شکوفه شاکری، سعید محمد و الا محمدی شکل‌گرفته بود، جلسهٔ نمایش بعدی را در آمفی‌تئاتر دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک برگزار کرد. پس از دو جلسه مسئولان دانشکده به برخی دلایل، به گفتهٔ نصیبی به خاطر بحث‌هایی که پس از نمایش فیلم‌ها میان تماشاگران درمی‌گرفت، مانع از ادامهٔ کار آنها شدند. در این زمان حسن سیفی که مسئول کانون فیلم دانشگاه آریامهر (صنعتی شریف) بود، از آنان دعوت کرد تا جلسات خود را به آنجا منتقل کنند. جلسات نمایش فیلم گروه سینمای آزاد پس از یک سال مخاطبان زیادی یافت و کم‌کم توجه مطبوعات نیز به آنها جلب شد. در سال ۴۹ خسرو گلسرخی مصاحبه‌ای در روزنامهٔ کیهان ترتیب داد و گروه توانست مواضع و

اهداف خود را بیان کند. در همین زمان نشریهٔ فردوسی در مقاله‌ای با حمله به جلسات نمایش فیلم گروه، آنان را افرادی آن‌چنانی با فیلم‌های آن‌چنانی نامید. هیاهوی بالاگرفته پیرامون گروه سبب شد تا مسئولان دانشگاه آریامهر نیز مانع از ادامهٔ جلسات نمایش فیلم شوند. در اینجا توضیحی لازم است که یکی از مهم‌ترین دلایل کارشکنی برابر گروه سینمای آزاد، شهرت آنان به پخش فیلم‌های ۸ میلی‌متری بود. این فیلم‌ها از زمان ورود به ایران با توجه به ارزان بودن و سهولت کار، مورد استقبال خانواده‌ها برای ضبط فیلم‌های خانوادگی شد و از سوی دیگر کوچک‌بودن قطع آن باعث می‌شد بسیاری افراد هنگام بازگشت از سفر خارجی، فیلم‌های پورن با این قطع به سوغات آورند که همین مسائل موجب بدنامی آن می‌شد.



تصویر ۱ – ۵ بصیر نصیبی

گروه سینمای آزاد که مابین سال ۴۸ تا ۵۰ توانست تعدادی از فیلمسازان آماتور مانند بهنام جعفری، شهریار پارسی‌پور، فریدون شیبانی، همایون پایور، رضا علامه‌زاده و... را به خود جلب کند، به‌واسطهٔ پیشنهاد سهیل سوزنی مبنی بر برگزاری جلسات در کارگاه نمایش با حمایت آربی اوانسیان که پیش‌تر در پنجمین جلسهٔ نمایش سینمای آزاد سه فیلم کوتاه (*کلیسا*، *نقاب* و *پروانه*) از او پخش شده بود، تصمیم به برگزاری اولین جشنوارهٔ سینمای آزاد در قالب مرور آثار ساخته‌شده توسط اعضای گروه کرد. آبان ۱۳۴۹ نخستین جشنوارهٔ سینمای آزاد طی سه شب در کارگاه نمایش برگزار شد و متعاقب آن اعضای کانون فیلم دانشگاه شیراز (حسن بنی‌هاشمی، بهمن طاهری و به‌آئین عمانی) در همان سال از گروه دعوت کردند تا برنامهٔ مشابهی در آنجا ترتیب دهند. برنامهٔ پخش فیلم در دانشگاه شیراز در عمل تبدیل به دومین جشنوارهٔ سینمای آزاد شد و این اتفاق به اعضای کانون فیلم دانشگاه آریامهر فرصت داد تا مسئولان را برای برگزاری دوبارهٔ نمایش فیلم مجاب سازند که پس از موفقیت، گروه سینمای آزاد امکان یافت که تا سال ۵۲ در آنجا به شکل مرتب جلسات و دوره‌های بعدی (سوم در ۵۰، چهارم در ۵۱ و پنجم در ۵۲) جشنواره را برگزار کنند.

روند ساخت فیلم در سال‌های ابتدایی گروه سینمای آزاد با دشواری زیادی همراه بود. اغلب اعضای این گروه که جوان و دانشجو بودند، امکان دسترسی به ابزار و تأمین هزینهٔ فیلمسازی را نداشتند و به همین خاطر روی به شیوهٔ تولید اشتراکی آوردند. به‌گونه‌ای که در هر فیلم افراد به شکل چرخشی مسئولیت‌های مختلفی را ایفا می‌کردند. در این میان دوربین ۸ میلی‌متری متعلق به فیروز گوهری، گه‌گاه در اختیار آنان قرار می‌گرفت و هر یک مجبور می‌شدند با شتاب فیلم‌های‌شان را بسازند. در واقع سال‌های نخستین سینمای آزاد را می‌توان به فیلمسازی چریکی تشبیه کرد، اما این چالش‌ها مانع از رشد گروه سینمای آزاد نشد، بلکه در سال‌های بعد نشان داد که این شیوه موفق‌تر بوده است. سال ۱۳۵۰ از دو منظر برای سینمای آزاد نقطهٔ عطف به‌حساب می‌آید. نخست آنکه فیلم ۸ میلی‌متری *ترافیک* ساختهٔ فیروز گوهری توانست برندهٔ جایزهٔ مجسمهٔ طلا شود و بهنام جعفری و گروه سینمای آزاد

موفق به دریافت دیپلم افتخار جشنواره شدند. دومین اتفاق مهم ملاقات بصیر نصیبی با مدیرعامل تلویزیون در جشن هنر شیراز بود. پس از رایزنی میان آنها، قطبی قبول کرد که برخی از امکانات مورد نیاز سینمای آزاد را در اختیارشان قرار دهد. تأمین تجهیزات (دوربین سوپر ۸، ضبط‌صوت، میز مونتاژ، موویلا، پروژکتور و...) از سوی تلویزیون، باعث تسهیل کار فیلمسازان سینمای آزاد و گسترش آن شد. از سوی دیگر تلویزیون سال ۵۱ برنامه‌ای با نام «*آغاز*» را روانهٔ آنتن کرد که به معرفی هنرمندان جوان می‌پرداخت و پخش فیلم‌های ساخته‌شده در سینمای آزاد و مصاحبه با عوامل آن، بخشی از همین برنامه بود که موجب جلب علاقهٔ جوانان در سایر شهرها شد. به دنبال این، طی مکاتباتی که از سرتاسر ایران با سینمای آزاد می‌شد، دفاتر این گروه در شهرهای مختلف شروع به تأسیس کرد و مدیران تلویزیون، مراکز استانی خود را موظف به تأمین تجهیزات گروه‌های شهرستانی کردند. از سال ۵۱ که اهواز پیشگام تأسیس سینمای آزاد در شهرستان‌ها شد، مراکز ذیل آغاز به کار کردند:

> اهواز ـ کیانوش عیاری. آبادان ـ درویش حیاتی. اصفهان ـ زاون قوکاسیان. مشهد ـ مهرداد تدین. همدان ـ عبدالله باکیده. خرم‌آباد ـ ناصر غلامرضایی. بروجرد ـ محمد امین. بندرعباس ـ محمد عقیلی. شیراز ـ بهاالدین طاهری. اردبیل ـ اصغر جاوید. اراک ـ محمد رائی. کرمان ـ امین عدالتی. ارومیه ـ محسن فرزاد. بوشهر ـ مسیح مالکی.

گروه سینمای آزاد در این دوره به غیر از جلسات پخش فیلم‌های ۸ میلی‌متری ساخته شد توسط اعضا، اقدام به نمایش فیلم‌های دیگری نیز می‌کرد که ازجمله آنها می‌توان به *سیاوش در تخت جمشید*، *خانه سیاه است* (۱۳۴۱)، *طلوع جُدَی*، شب قوزی (۱۳۴۳)، کلاغ (۱۳۵۶)، مرگ یک *قصه*، *چه هراسی دارد ظلمت روح*، مستندهای تلویزیون و... اشاره کرد. در یکی از همین برنامه‌های پخش فیلم در سال ۱۳۵۰، جف استیکلر[۱] که برای جشنوارهٔ فیلم‌های تجربی به ایران آمده بود، فیلم مرگ یک *قصه* را برای موزهٔ هنر مدرن

---

۱. Jeff Stickler

نیویورک خریداری کرد. البته این برنامه‌های مرور فیلم، گاه با حاشیه‌هایی نیز همراه بود. در یک مورد سال ۱۳۵۲، زمانی که سینمای آزاد قصد برگزاری هفتهٔ فیلم جهت مرور آثار فیلمسازان ایرانی را داشت، مستند *موج، مرجان، خارا* (۱۳۴۱) نیز در برنامه گنجانده شده بود که با اعتراض شدید ابراهیم گلستان همراه شد. گلستان در روزنامهٔ آیندگان نوشت:

> برای نمایش چند فیلم کوتاه، کسانی جلسه‌هایی به اسم فستیوال سینمای آزاد ترتیب داده‌اند و یکی از ساخته‌های من را هم بی‌اطلاع و اجازهٔ من در برنامه‌شان گذاشته‌اند، برنامه‌ای که ناقص و نامیزان است. چون نام و نشان ترتیب‌دهندگان شناخته نبود، از اولیای دانشگاه آریامهر که محل این نمایش است خواهش شد به آنها تذکر دهند که مرا نادیده بگیرند (نصیبی: ۱۹۹۴)

واکنش گلستان اگرچه نتوانست مانع از نمایش فیلم شود، اما پاسخ شدیداللحن نصیبی را همراه داشت:

> اولاً معترضید که *موج، مرجان، خارا* را چرا بدون اجازه شما می‌خواهند نمایش دهند؟ استودیوی شما فیلم را برای شرکت نفت ساخته است و اگر نباید فیلم را جائی نمایش دهند، باید حساب‌تان را با سفارش‌دهندهٔ فیلم روشن کنید، نه با ما و برای ما هم چون عملاً امکان‌پذیر نبود تا از همهٔ سازندگان اجازه بگیریم، دلیلی نداشت برای آدمی که کنار گود نشسته و با سیمای استادمآبانه گاه اظهار لحیه‌ای می‌کند ارزش و اعتبار بیشتری بشناسیم. پس ما فیلم را بدون اجازهٔ شما نمایش دادیم. دوم اینکه نوشته‌اید که برنامه‌ی ما ناقص و نامیزان است! چه دلیلی برای ادعای خودتان دارید؟ اگر در این هفتهٔ فیلم یا به قول خودتان فستیوال- تنها به نمایش آثار شما بسنده می‌کردیم، آن‌وقت برنامه‌ای که تنظیم شده بود کامل و میزان می‌بود. سوم فرموده‌اید که گروه سینمای آزاد را نمی‌شناسید و این به هرحال به شهرت و اعتبارتان نمی‌افزاید. بی‌اعتنایی به سینمای جوان ایران کار غرورآمیزی نیست که این چنین با شهامت آن را

اعتراف می‌کنید. آقای گلستان بیاد بیاورید روزگاری که جوان‌تر و پرانرژی‌تر بودید، در آن زمان‌ها آیا می‌توانستید به کوشش جوانان و نوجوانانی که با دوربین سادهٔ ۸ میلی‌متری و با امکانات ناچیز بدون وابستگی چهار سال مدام دوام آوردند و هرروز پربارتر می‌شوند، بی‌تفاوت باشید؟ و منکر وجودشان شوید؟ مگر فراموش کرده‌اید که حتی پشتوانهٔ مادی هم نتوانست یاری‌تان کند و فیلم *خشت و آینه*‌تان را با شکست از روی اکران پائین کشیدند و اگر حالا گروهی می‌خواهند با نمایش فیلم‌های ۸ و ۱۶ و ۳۵، میل به سازندگی را در جوانان تقویت کنند و ذهن تماشاگران را تا حد ممکن متوجه سینمای غیر متداول بنماید و شاید به گلستان‌های آینده فرصت بازگوئی دهند، باید این گروه و برنامه‌هایش را تکفیر کرد؟ آیا نباید برای مردمی که راهی دور را می‌آیند تا فیلم‌های کوتاه را تماشا کنند ارزش قائل شد؟ و آیا در پناه همین مردم و تائیدهای‌شان نیست که ابراهیم گلستان‌ها می‌توانند کنار گود بنشینند و فخر بفروشند و گاه با سخنرانی و یا اعتراض به برنامه‌ای، بار دیگر خودشان را مطرح کنند و تازه مردم را ناچیز و حقیر هم می‌شناسند! آقای گلستان اعتراف نمی‌کنید دلیل اینکه با این شدت و تا این حد ملتهب می‌خواستید مانع نمایش فیلم شوید، این واقعیت نبود که وحشت داشتید، یک‌بار دیگر مسئله‌ی آلن پندری انگلیسی مطرح شود؟ من و شما می‌دانیم و تماشاگران جوان‌تر سینمای آزاد نمی‌دانند که آقای آلن پندری سازندهٔ اصلی *موج، مرجان، خارا* است و امور مونتاژ فیلم را هم همسر آقای پندری به‌عهده داشته است و نقش شما در کار تهیهٔ این فیلم ناچیز بوده است. آیا می‌توانید برای ما بگوئید چرا در تیتراژ فیلم عمداً اسامی همهٔ همکاران فیلم را در یک کادر ریز که اصلاً خوانده نمی‌شود قرار داده‌اید؟ آقای گلستان شما که بسیارخوب می‌دانید و خوب می‌نویسید و چند فیلم کوتاه بهتر، ساخته‌اید چرا فیلم دیگری را با نام خود معرفی کرده‌اید که حالا از نمایشش تا این حد مضطرب باشید. (نصیبی: ۱۳۵۲، ۱۳۲)

از سال ۵۱ دفاتر سینمای آزاد در شهرستان‌ها شکل گرفت. استقلال این مراکز به‌گونه‌ای بود که در تولید و پخش فیلم‌های‌شان خط‌مشی از دفتر مرکزی سینمای آزاد نمی‌گرفتند و هریک تنها با رعایت چارچوب اصلی گروه یعنی فیلمسازی ۸ میلی‌متری توسط فیلمسازان جوان، حق مدیریت مرکز خود را به شیوهٔ موردنظرشان داشتند. در سال ۵۱ اتفاق مهم دیگر برای سینمای آزاد، جداشدن هستهٔ اولیه گروه بود. ژیلا مهرجویی در این سال به فرانسه و سعید محمدی به انگلستان رفتند. ابراهیم وحیدزاده به خدمت نظام‌وظیفه احضار و ابراهیم فروزش در کانون پرورش فکری استخدام شد و عملاً مدیریت سینمای آزاد به عهدهٔ بصیر نصیبی گذاشته شد. او نیز که در تلویزیون مشغول کار بود، با حمایت قطبی و رهنما توانست امکانات سینمای آزاد را گسترش دهد و برای اولین بار محل ثابتی به‌عنوان دفتر، توسط تلویزیون در اختیار آنان قرار گرفت. مقدمهٔ تبدیل سینمای آزاد از یک گروه فیلمسازی به نهادی فرهنگی را رقم زد و تولید فیلم به سوی کمیت سوق پیدا کرد.



تصویر ۲ – ۵ بصیر نصیبی

واقعهٔ دیگری که به شهرت سینمای آزاد کمک کرد، برگزاری نخستین جشنوارهٔ فیلمسازان جوان منطقهٔ آسیاـ اقیانوسیه در سال ۵۱ در شیراز بود که باعث شد آثار گروه در اندازهٔ بین‌المللی نیز دیده شود. سینمای آزاد در همین

دوران به‌غیراز جشنوارهٔ مرکزی که در تهران برگزار می‌شد، جشنواره‌های استانی را توسط دفاتر مرکز برگزار می‌نمود که توجهش بیشتر بر فیلمسازان منطقهٔ محل برگزاری بود.



ABU

چهارمین جشنواره فیلمسازان جوان منطقه آسیا

امسال برای چهارمین بار شیراز (۲۰–۲۷ مرداد) میزبان سینماگران جوان آسیائی خواهد بود و ره‌آورد این هنرمندان جوان را در بوته‌ی آزمون، می‌آزماید.

ایران با آنکه میزبان این جشنواره محسوب می‌شود، معهذا در سه سال گذشته بیشترین جوایز را تصاحب کرده است، سینماگران جوان ایران در اولین جشنواره ABU، جایزه زرین اتحادیه آسیائی رادیو تلویزیون («ملوط» ساخته، غلامحسین طاهری دوست) – جایزه زرین رادیو تلویزیون ملی ایران («روزیکه آقای جیم ظاهرشد» ساخته، بهنام جعفری) – جایزه سیمین رادیو تلویزیون ملی ایران («غریب» ساخته ابراهیم وثوقی) – جایزه نقدی بمبلغ ۳۵۰۰۰ ریال («غربت الغربه» ساخته همایون پایور)، را تصاحب کردند.

در این جشنواره مجموعاً ۲۵ فیلم از کشورهای مختلف آسیائی و استرالیا و نیوزیلند در قسمت مسابقه شرکت کرد.

فیلمسازان جوان ایران در دومین جشنواره هم بهمراه کشورهای استرالیا – پاکستان – هندوستان – لبنان – کره درقسمت مسابقه برای بدست‌آوردن جوایز رقابت کردند و از ۱۹ فیلم شرکت کننده در این قسمت به ۸ فیلم جایزه و به ۴ فیلم دیپلم افتخار تعلق گرفت که سهم ایران ازآن ۵ جایزه و ۲ دیپلم افتخار بود.

جایزه زرین اتحادیه آسیائی رادیو تلویزیون – به «کیانوش عیاری».

جایزه زرین رادیوتلویزیون ملی ایران – «جرس» ساخته «کیومرث درم بخش».

جایزه سیمین رادیو تلویزیون ملی ایران – «کارکیه» ساخته «محمد پیرام».

جایزه سیمین رادیو تلویزیون ملی ایران – «خفته» ساخته «ناصر سنبلستانی»

جایزه سیمین رادیو تلویزیون ملی ایران – «خانه ابری» ساخته «ابراهیم حقیقی»

دیپلمه افتخار به «حسن بنی‌هاشمی».

دیپلمه افتخار «سکه» ساخته «فواد فرهمند پور».

سومین جشنواره ABU مصادف با مرگ فریدون رهنما» بود، بهمین دلیل، سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران جایزه زرین اثر، را بنام او نامگذاری کرد. در این جشنواره ۲۲ فیلم درقسمت‌مسابقه ازکشورهای کره – مصر – نیوزیلند – عراق – چین – ژاپن – هنگ‌کنگ سنگاپور – پاکستان – استرالیا و ایران شرکت داشت که سینماگران ایرانی در دوجایزه‌آن سهیم شدند.

جایزه «فریدون رهنما» به‌فیلم «صدای تازه» ساخته «سهیل سوزنی».

جایزه «سیمین‌رادیوتلویزیون‌ملی‌ایران بفیلم «خورشید کویر» ساخته‌مشترک «غلامرضا آزادی» و «فریال بهزاد».

در این جشنواره ا. فیلم های «زیارت» ساخته «عبدالله باکیده» و «مسارخانه جماله» ساخته «محمد پیرام» تقدیر شد.

امسال‌هم شیرازمنتظر دست‌آوردهای سینماگران جوان منطقه آسیاست و امید است که حضور سینماگران جوان ایران چون‌گذشته دراین‌جشنواره با موفقیت همراه باشد.

تصویر ۳ – ۵

همچنین از سال ۱۳۵۲ جشن هنر شیراز، برنامه‌ای را به پخش فیلم‌های گروه اختصاص داد که با میزگردهای نقد و بررسی آثار همراه بود و استقبال قابل‌توجهی از آن صورت گرفت. پایان همین سال، تلویزیون برنامه‌ای را به سینمای آزاد اختصاص داد که توسط نصیبی تهیه می‌شد و در آن به پخش فیلم‌های گروه، مصاحبه با فیلمسازان و گزارش‌های مردمی دربارهٔ سینمای آزاد پرداخته می‌شد. از سوی دیگر همایون نوراحمر نیز که برنامه‌ای رادیویی دربارهٔ سینمای غیرحرفه‌ای داشت، در بخش ویژه‌ای به سینمای آزاد می‌پرداخت.

تلویزیون ملی که از ابتدای تأسیس تلاش می‌کرد تا آلترناتیوی برابر فیلم های تجاری و بدنه باشد، سینمای آزاد را چونان فرصتی می‌دید که سرمایه‌گذاری روی آن می‌تواند در آینده موجب ترقی فیلمسازی در ایران شود. موفقیت و پویایی گروه نیز این امید را تقویت می‌کرد. سال ۵۳ به‌منظور آشنایی با وضعیت فیلمسازی آماتوری، بصیر نصیبی، کیانوش عیاری و هوشنگ کاووسی از طرف تلویزیون برای شرکت در جشنوارهٔ اسپاس پیرگاردین راهی فرانسه شدند. این سفر منجر به آشنایی آنها با ایو رولن، مارسل کروز و روبر مالانگرو شد که گروه‌های مشابهی را در فرانسه و بلژیک هدایت می‌کردند. این افراد پس از رایزنی تصمیم گرفتند تا مجموعه‌ای بین‌المللی را جهت همکاری و تبادل فیلم میان گروه‌های فیلمسازی سوپر ۸ در جهان ایجاد کنند. این ایده سال بعد در هفتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد که به‌صورت بین‌المللی برگزار شد، به مرحلهٔ اجرا درآمد و فدراسیون جهانی سینمای سوپر ۸ با انتصاب بصیر نصیبی به‌عنوان دبیر و تأسیس دو دفتر در تهران و بروکسل کار خود را آغاز کرد.

به غیر از نصیبی ریک خروئنخن و مارتی دامن از هلند، انریکه لوبز مانزانو از اسپانیا، روبرمالانگرو از بلژیک و گری واتسون از انگلیس دیگر اعضای اصلی فدراسیون بودند. این افراد اهداف و برنامه‌های خود را موارد ذیل اعلام کردند:

یک: کوشش برای ایجاد حسن تفاهم میان ملت‌ها و ایجاد روابط دوستانه میان فیلمسازان سوپر ۸ سراسر دنیا

دو: ارزش بخشیدن به کادر سوپر ۸ به‌عنوان یک وسیلهٔ بیان و وسیله‌ای برای فعالیت‌های اجتماعی، فرهنگی (کوششی در جهت مشخص کردن ویژگی‌های سوپر ۸)

سه: مبادلهٔ دائم اطلاعات در مورد شکل‌های گوناگون فعالیت در زمینهٔ سوپر ۸ در هریک از کشورهای عضو و ایجاد نشریهٔ اطلاعاتی

چهار: هماهنگ‌کردن جشنواره‌های فیلم سوپر ۸ در سراسر دنیا طبق برنامهٔ تنظیم شده توسط فدراسیون (به‌منظور اجتناب از برگزاری همزمان جشنواره‌ها در کشورهای مختلف)

پنج: پیشنهاد برگزاری فقط یک جشنوارهٔ جهانی سالیانه که به نوبت در کشورهای مختلف برپا خواهد شد و تنظیم مقررات یکسان برای تمام جشنواره‌ها

شش: تحقیق و بررسی مداوم دربارهٔ کیفیت و نقائص لوازم سوپر ۸ (دوربین، فیلم خام، دستگاه صداگذاری، میز مونتاژ، ظهور، تکثیر کپی و غیره) از نقطهٔ صرفاً فنی

هفت: تشکیل سمینارها و جلسه‌های تبادل‌نظر دربارهٔ سوپر ۸ هریک از کشورهای عضو با شرکت حداقل یک نماینده از هر کشور

هشت: ایجاد تسهیلات برای توزیع کپی فیلم‌های سوپر ۸ (ایجاد برنامهٔ بین‌المللی)

نه: حمایت از حقوق مؤلف سینماگران سوپر ۸ و تعیین نرخ کرایهٔ فیلم‌ها

ده: همکاری با مؤسسات تلویزیونی کشورهای عضو

یازده: مبادلهٔ فیلمسازان سوپر ۸ و بررسی برای دریافت بورس جهت مبادلهٔ فیلمسازان سوپر ۸. هر کشور عضو، از فیلمسازان به مدت دو تا سه ماه پذیرائی خواهد کرد.

مشهود است که این جوانان اهداف بلندپروازانه‌ای در سر داشتند، هرچند تحولات سال‌های بعد در ایران (انقلاب) سینمای آزاد را به تعطیلی کشاند و در عمل یکی از مهم‌ترین ارکان فدراسیون از دور خارج شد که صدمهٔ مهمی به عمل‌کرد آنان وارد آورد.

گروه سینمای آزاد گرچه پیشرفت و گسترش روزافزون داشت، اما در این مسیر چالش‌هایی نیز در راه بود که اغلب موجب اعتراض خود اعضای گروه قرار می‌گرفت. به‌عنوان‌مثال داریوش عیاری از مهم‌ترین نفرات مرکز اهواز در بولتن آن مرکز مقاله‌ای چاپ کرد با تیتر «تکلیف من با سینمای آزاد چیست؟» که این مقاله در بولتن اصلی سینمای آزاد نیز بازنشر شد. عیاری

می‌نویسد:

تکلیف من با سینمای آزاد چیست؟ مدت‌ها سعی کردم از راه‌های مختلف وارد شوم و بکوشم جوابی پیدا کنم و آخر سر به این نتیجه رسیدم که به هیچ نتیجه‌ای نمی‌توانم برسم. سال‌ها پیش، پنج یا شش سال پیش به هر عنوان و به هر دلیل، گروهی گرد هم آورده شد که اسمش را گذاشتند «گروه سینمای آزاد». این گروه در بطن خود جوان‌هایی را پرورش می‌داد که با عشق و علاقه، سال‌ها به پردهٔ رنگارنگ سینما چشم دوخته بودند و این علاقه را در خودشان پرورده بودند و حالا دوربینی دست‌شان بود و می‌خواستند پختن آشی را که این‌همه خوردنش را دوست می‌داشتند، خودشان تجربه کنند و تجربه‌ها را به دیگران هم بچشانند. چون «تولیدکننده» نبودند و برای خاطر آزمایش خودشان و به قوت «دوست‌داشتن» خودشان آش می‌پختند، پس هر جور که دل‌شان می‌خواست می‌پختند و تمام اندوختهٔ ذهنی و حسی خودشان را پیش خودشان به تجربه می‌گذاشتند و می‌آموختند و می‌آموختند و به تجربه دست می‌زدند و باز می‌آموختند. آن سال‌ها این آشپزخانهٔ سینمای آزاد هنوز «هدف‌های فرهنگی» نداشت و هنوز تولیدکننده و عرضه‌کننده نبود. اصل این بود که در و دیوار و اجاق‌ها ساخته شوند و تثبیت شوند و برای اینکار می‌بایستی عده‌ای نشان می‌دادند که مشتاقان آش پختن و یادگرفتن فوت و فن هستند و نشان می‌دادند و بودند هم. آن سال‌ها، سینمای آزاد به خاطر همان نااستواری و هنوز کمی گمنام بودنش، تصادفاً بهترین سینمای آزاد تمام عمرش بود! دوست‌داران پر و پا قرص سینما و بر و بچه‌هایی که بعضی رفقایشان می‌نوشتند و خودشان دوست داشتند تصویر کنند، فیلم‌هایی ساختند که از هر صنف و طبقه‌ای بودند، اما از یک جهت خالص و بکر بودند. هر شاهکار یا هر مزخرفی که ساخته می‌شد، لااقل سازنده‌اش بیشتر به تشخیص خودش متکی بود و فیلمش آینه‌ای از خودش بود و حرفش هرچه بود حرف خودش بود.»


سینمای آزاد
cinemayeazad
(گروه فیلمسازان آماتور ایران)
هشتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد
دومین جشنوارهٔ جهانی فیلمهای ۸ میلیمتری در ایران
با همکاری واحد نمایش تلویزیون ملی ایران وفدراسیون جهانی فیلم‌های هشت میلیمتری
ایران - تهران - مهرماه ۱۳۵۵
نشانی برای اطلاع و شرکت: واحد نمایش تلویزیون ملی
ایران - گروه سینمای آزاد

CINEMA-YE-AZAD
THE EIGHTH CINEMA-YE-AZAD
FESTIVAL
(AMATEUR IRANIAN FILM-MAKERS)
THE SECOND INTERNATIONAL 8 MM. FILM FESTIVAL
IN IRAN
WITH THE COOPERATION OF NATIONAL IRANIAN RADIO
AND TELEVISION, AND WORLD FEDERATION
OF 8 MM. FILMS
TEHRAN - IRAN - OCTOBER 1976
FOR INFORMATION AND PARTICIPATION CONTACT:
NATIONAL IRANIAN RADIO AND TELEVISION —
CINEMA-YE-AZAD GROUP

تصویر ۴ – ۵ برنامهٔ هشتمین دورهٔ جشنوارهٔ سینمای آزاد

عیاری در ادامه توضیح می‌دهد چگونه گسترش تنوع طیف تماشاگران و تعداد آنها موجب شده است فیلمسازان دچار انحطاط به منظور جلب رضایت سلیقهٔ عامه شوند. از سوی دیگر وی شکوهی که سینمای آزاد به آن دچار شده است را هم مدنظر دارد:

> هیچکس فکر نکرده است که جشنواره و اعطای جایزه در شب اختتام با نورافکن و گل و موزیک و یک یا چند شخصیت مهم و شومن شوخ و ایجاد هیجان به روش اسکاری و پذیرایی و هزار اطوار دیگر، تکرار نامشروع‌ترین خصوصیات سینمای تجارتی است، ولی به وجود آوردن محیطی که فیلمساز در آن از هیجان کاذب شب اختتام در امان باشد، کاری است اصولی‌تر و سازنده‌تر. همهٔ ما که سر و کارمان با سینمای آزاد است، دچار این سوءتفاهم عظیم شده‌ایم. اگر تماشاگر هستیم، در فیلم‌ها و در فیلمسازی ردپای سلیقه و ذوق و عقاید خودمان را می‌جوییم که اغلب اوقات مستقیم سلیقهٔ بازار و فرهنگ باب روز است. و اگر فیلمساز هستیم، وقتی فیلمی می‌سازیم، سایهٔ غول‌آسای سلیقه و خواستهٔ کسی که فیلم را می‌بیند و کسی که بر فیلم قضاوت می‌کند، بر فکر و ذکرمان پرده‌ای می‌کشد و ما را به اختیار می‌گیرد. در این میان جسورترین فیلمسازان ما، کسان معدودی هستند که فارغ از بیانیه‌های هنری و احیاناً اجتماعی، با کمی اغماض، به قصد و پیام خودشان در فیلم ارجحیت می‌دهند و در مقامی نزدیک‌تر به آنچه که باید باشند می‌ایستند. و کم جرأت‌ترین‌ها آنها هستند که آنچه را که تماشاگر و داور و فرهنگ ابداعی آنها تأیید بکند، راه خودشان می‌دانند و آنقدر همان راه را می‌روند تا نخ‌نما شوند.

این اعلام خطر نه تنها نزد عیاری، بلکه در گوش دیگران نیز صدا کرده بود. چنان‌که همزمان با هفتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد، سمینار بررسی مسائل و مشکلات سینمای آماتوری برگزار شد. ناصر غلامرضایی در آن سمینار می‌گوید:

> گام‌های سینمای ۸ را جوانانی بدون پشتوانه‌های مالی بدون مدرک‌های کلاسیک و بدون امکانات کافی برداشته‌اند، با ارائهٔ کارهایی خود ساخته، آمیخته با تجربه. بدیهی است که قصدمان اشاره به معدود سینماگران جوانی‌ست که با اعتقاد و عشق به اصالت و سازندگی اجتماعی سینمائی غیرتجاری و سالم، در راه تحقق این هدف از هیچ کوششی فروگذار نکرده‌اند. آنانی که با نداشتن وسایل

کافی از پا ننشسته و همواره راه خود را ادامه دادند. از میان آنها سراغ داریم کسانی را که با کمک چهار قطعه آئینه به صحنه‌های داخلی فیلم‌شان نور داده، به کمک یک سوزن و کیسه‌ایی چرمی فیلم‌شان را دیزالو کرده و یا با کمک پوست خربزه به دوربین‌شان حرکت تراولینگ داده‌اند. در جهت تاکید بر تلقی‌مان از سینماگران آماتور، بسیاری از کسانی را که- چه مشهور و چه در تلاش شهرت- دوربین به دست گرفته‌اند و فیلم‌هایی ساخته و می‌سازند و خواهند ساخت، سینماگر آماتور اصیل و حقیقی نمی‌دانیم و البته به سینماگری آماتور می‌گوییم که عشق و اعتقادش به این سینما او را به‌طرف آن جذب کرده باشد؛ نه سینماگری که به شکلی کاذب او را به‌طرف این سینما کشانده باشند. گسترش کمی و کیفی: این مقدمه را پیش کشیدیم، زیرا معتقدیم گسترش این سینما باید براساس و ضوابط منطقی و درستی باشد که متاسفانه در حال حاضر نوع موجود، گستردن و عمومیت یافتن آن شکلی گسیخته و پریشان به این سینما داده است. به عنوان نمونه، می‌توان ایجاد شعبه‌های فیلمسازی در مراکز استان‌ها و شهرهای پرجمعیت به عنوان پایگاه‌های توسعه‌دهندهٔ کمیت این سینما، برگزاری جشنواره‌هایی به اصطلاح منطقه‌ای و چاپ آفیش برای دعوت مردم، اعم از پیر و جوان و کودک به فیلمسازی را نام برد. این درواقع یک گستردن تحمیلی است و همهٔ مشتاقان این سینما اعم از آگاه و ناآگاه را زیر پوشش خود درآوردن. اگر جنبهٔ کیفی کار برای‌مان مطرح است نه تعداد و افزایش گروه‌ها و شعبه‌ها، می‌توان حتی تعداد گروه‌ها را در حد لزوم کاهش داد. البته اضافه کنیم که مخالفتی با گسترش سینمای آماتور نداریم، ولی معتقدیم این گسترش باید اصولی و سازنده و احتمالاً به شکلی تدریجی و عمقی باشد و سینمای آماتور را به تحمیل به طرف جوان‌ها نبرد بلکه بگذارد خود جوان‌ها به طرف این سینما جذب بشوند. به جای ایجاد مراکز بیشتر فیلمسازی در مناطق مختلف، صرفاً به خاطر گستردن سطح سینمای آماتور، آیا بهتر نیست در جهت بهبود و غنای فرهنگ سینمایی تماشاگران اقدام به تشکیل و ایجاد سینه‌کلوپ‌هایی

در شهرستان‌های کوچک و بزرگ بشود؟ چه همان‌قدر که پیش‌برد کیفی سینمای آماتور را خواهانیم، تقویت بضاعت فکری و فرهنگی بینندگان این سینما حائز اهمیت است.



تصویر ۵ – ۵ جمعی از اعضای سینمای آزاد

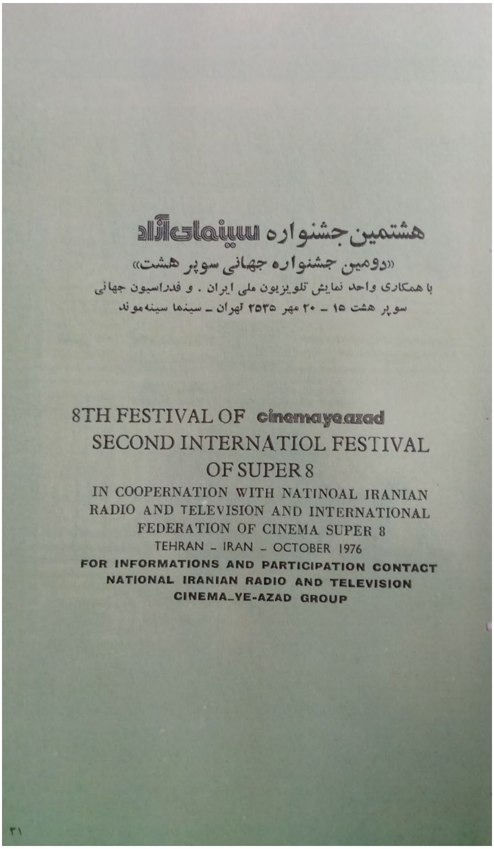
وسوسهٔ گسترش و فریفته شدن به تحسین‌ها، سینمای آزاد را کمّی‌گرا کرد و شاید همین مسئله از دلایل اصلی افول آن بود. برای درک بهتر گستردگی فعالیت‌های سینمای آزاد، به فهرست فعالیت‌های این گروه توجه کنید:

- تولید حدود هزار فیلم کوتاه و مستند ۸ میلی‌متری

گروه سینمای آزاد طی کمتر از ده سال نزدیک به هزار فیلم تولید کرد. همچنین نصیبی از اواخر سال ۵۲ مسئول گروه فیلم تجربی در واحد نمایش تلویزیون شد و موقعیت ساخت چند فیلم بلند را نیز برای اعضای گروه فراهم آورد ازجمله: *بهار* پشت پنجره ساختهٔ شهریار پارسی‌پور، *نبض قطار* ساختهٔ کیانوش عیاری، *میرنصیر و غول* نگون‌بخت ساختهٔ بهنام جعفری و من *با چراغ* ساختهٔ مهرداد تدین.

•انتشار کتاب و بولتن

سینمای آزاد در سال‌های ابتدایی فعالیت خود سه کتاب سینمای آزاد ۵۰، ۵۱، ۵۲ را چاپ کرد که در آن به مصاحبه با فیلمسازان مطرح، ترجمهٔ متون سینمایی و اخبار مربوط به سینمای آزاد می‌پرداخت و پس از آن به شکل مرتب در تهران و سایر مراکز بولتن‌های سینمای آزاد چاپ می‌شد.


هشتمین جشنواره سینمای آزاد
«دومین جشنواره جهانی سوپر هشت»
با همکاری واحد نمایش تلویزیون ملی ایران . و فدراسیون جهانی
سوپر هشت ۱۵ - ۲۰ مهر ۲۵۳۵ تهران - سینما سینه‌موند

8TH FESTIVAL OF cinemayeazad
SECOND INTERNATIOL FESTIVAL
OF SUPER 8
IN COOPERNATION WITH NATINOAL IRANIAN
RADIO AND TELEVISION AND INTERNATIONAL
FEDERATION OF CINEMA SUPER 8
TEHRAN - IRAN - OCTOBER 1976
FOR INFORMATIONS AND PARTICIPATION CONTACT
NATIONAL IRANIAN RADIO AND TELEVISION
CINEMA_YE-AZAD GROUP

۳۱

تصویر ۶ – ۵ برنامهٔ دومین جشنوارهٔ جهانی سوپر هشت

• برگزاری کلاس‌های فیلمسازی

سینمای آزاد از سال ۵۳ اقدام به برگزاری کارگاه‌های فیلمسازی کرد که اعضای گروه مدرسان آن بودند. همچنین از فیلمسازان مطرح سینما دعوت می‌شد تا در این کارگاه‌ها تجربیات خود را با هنرجویان در میان بگذارند. از طرف دیگر اعضای گروه در دانشگاه‌ها، مدارس و حتی بحرین اقدام به برگزاری کارگاه فیلمسازی کردند.

• کلوپ سینمای آزاد

از ابتدای تشکیل گروه، به‌غیراز فیلم‌های آماتوری، آثار ایرانی و خارجی دیگر نیز به نمایش گذاشته می‌شد. به مرور با تقویت توان گروه، این جلسات به سینما سینه موند (قیام) منتقل شد که عبدالله تربیت مسئول آن بود و آثاری از رومن پولانسکی[۱]، گدار، ژان‌پیر ملویل[۲]، برگمان، مک‌لارن، روبر برسون[۳] و... در آنجا پخش می‌شد. این سینه‌کلوب سال ۵۶ بر اثر فشار ساواک و شهرداری تهران که خواهان عوارض بود، تعطیل و به محل اداره نمایش تلویزیون منتقل شد و با نام «بعدازظهرهای بهتر» کارش را ادامه داد.

• برگزاری جشنواره

نخستین جشنوارهٔ سراسری سینمای آزاد سال ۴۹ در کارگاه نمایش برگزار شد. همان سال جشنوارهٔ دوم در دانشگاه شیراز، سوم ۵۰، چهارم ۵۱ و پنجم ۵۲ در دانشگاه آریامهر، ششم ۵۳ در مدرسهٔ عالی سینما و تلویزیون، هفتم ۵۴ و هشتم ۵۵ در سینما سینه موند و دورهٔ نهم ۵۶ در مدرسهٔ عالی سینما و تلویزیون برگزار شد که سه دورهٔ پایانی آن به شکل بین‌المللی برگزار شد. غیر از این، مراکز استانی سینمای آزاد نیز جشنواره‌های محلی برگزار می‌کردند.

• راه‌اندازی فدراسیون سینمای سوپر ۸

---

۱. Roman Polanski

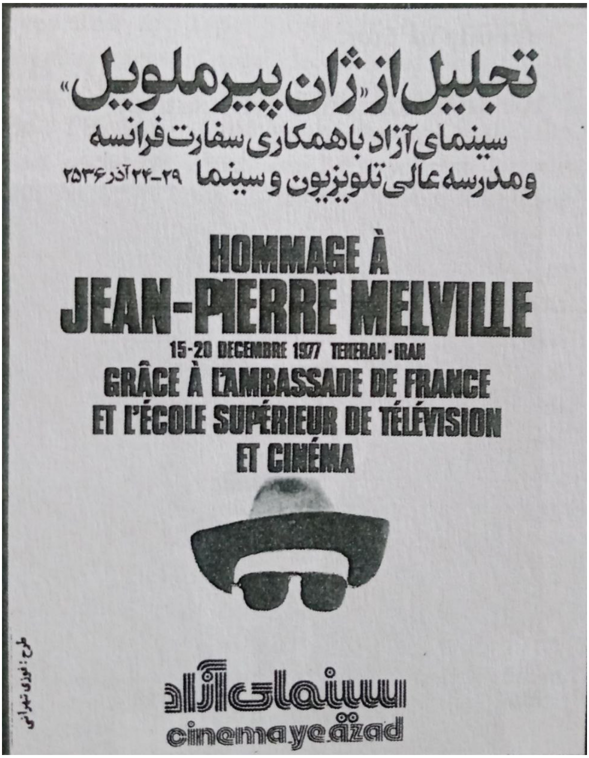
۲. Jean-Pierre Melville

۳. Robert Bresson

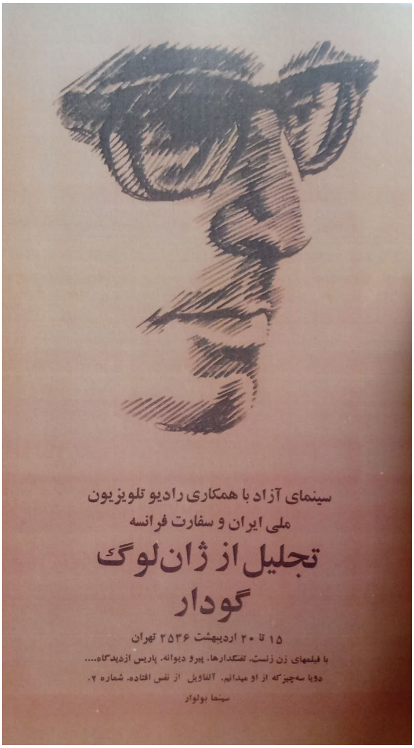
•تولید برنامهٔ تلویزیونی و رادیویی سینمای آزاد

•برگزاری سمینار، نشست و مراسم تجلیل

برخی از این فعالیت‌ها شامل بزرگداشت عبدالحسین سپنتا سال ۵۰، بزرگداشت فریدون رهنما سال ۵۴، مراسم تجلیل از ژان‌لوک گدار و ژان‌پیرملویل سال ۵۶، به همراه پخش فیلم‌های آنها با همکاری سفارت فرانسه بود.



تصویر ۷ – ۵ پوستر مراسم تجلیل از ژان‌پیر ملویل



تصویر ۸ – ۵ پوستر مراسم تجلیل از ژان‌لوک گدار

این اشارۀ فشرده می‌تواند گواه خوبی باشد تا ببینیم طی حدود ده سال، چنین حجمی از فعالیت، نشانگر چه میزان از گستردگی است. شاید برای درک بهتر اهمیت سینمای آزاد بتوان سراغ فیلم *سرایدار* (۱۳۵۵) ساختۀ خسرو هریتاش رفت. هریتاش که از مشوقان مهم سینمای آزاد بود، در این سال فیلمی ساخت که سینمای آزاد از محورهای آن بود. *سرایدار* یا *خواب‌نامۀ رحمان* داستان پسر جوانی است که به واسطۀ سینمای آزاد قصد ساختن فیلم را دارد. او پدر خود را که آبدارچی شرکتی بزرگ است به شیوۀ دوربین مخفی سوژۀ فیلمش

می‌کند. در شبی که پدر از فرط استیصال قصد شکستن گاوصندوق شرکت را دارد، پسر از او فیلم می‌گیرد و با پخش‌شدن فیلم او از برنامهٔ سینمای آزاد تلویزیون، پسر به شهرت رسیده و پدر اخراج می‌شود. سینمای آزاد از چنان اهمیتی برخوردار شده بود که می‌توانست دست‌مایهٔ ساخت فیلم سینمایی شود. هریتاش به غیر از سوژه، از مسائل مربوط به سینمای آزاد مانند دفتر گروه و برنامهٔ تلویزیونی آنها نیز استفاده کرد.

یکی از اتفاقات جالب‌توجهی که در سال ۵۳ می‌افتد، تشکیل «انجمن سینمای جوان ایران» در وزارت فرهنگ و هنر است. وزارت‌خانهٔ مذکور که از زمان تأسیس تلویزیون ملی، همواره در حال رقابت با آن بود، پس از پیشنهاد فعالیت سینمای آزاد تحت سرپرستی وزارت‌خانه به بصیر نصیبی که با مخالفت وی روبه‌رو شد، اقدام به تأسیس انجمن زیر نظر بیژن مهاجر نمود. انجمن سینمای جوان در عمل، کپی اقدامات سینمای آزاد را سرلوحهٔ کار خود قرار داد، اما به دلیل خاستگاه بوروکراتیک در عمل توفیق چندانی به دست نیاورد و حتی در جشنواره‌هایی که برگزار می‌کرد، فیلمسازان سینمای آزاد جوایز را تصاحب می‌کردند، طرفه آنکه بعد از سال ۵۷، سینمای آزاد تعطیل شد و انجمن سینمای جوان به کار خود ادامه داد.

به مرور با گسترش بدنهٔ سینمای آزاد، بالندگی گروه رو به کاهش نهاد. از سوی دیگر برخی مشکلات از جانب ساواک مانند توقیف حدود بیست فیلم در دورهٔ هشتم جشنواره یا بازداشت شهرنوش پارسی‌پور که داور جشنواره بود، همچنین ارتباط برخی اعضای گروه مانند شهریار پارسی‌پور، مسعود فراستی‌پور، هادی حسین‌زاده و احمد غفارمنش با گروه‌های چپ که پس از انقلاب هم منجر به اعدام یا زندانی‌شدن آنها شد و اختلافات میان اعضای سینمای آزاد، زمینه را برای پایان کار آنها فراهم آورد. اگرچه در سال‌های پایانی، گروه قصد داشت با حذف روند داوری و اهدای جایزه بر چالش‌ها فائق آید، اما وقوع انقلاب در عمل این فرصت را به آنان نداد.

پس از انقلاب، در سال ۵۸ به دستور صادق قطب‌زاده، گروهی از پاسداران دفتر سینمای آزاد را مهر و موم می‌کنند. در حین این اقدام، متأسفانه بسیاری

از فیلم‌های موجود در دفتر سینمای آزاد از بین می‌رود. چندی بعد فخرالدین انوار از مسئولان تازهٔ تلویزیون به نصیبی پیشنهاد می‌کند سینمای آزاد را دوباره به راه بیاندازد، با این شرط که اعضای آن از افراد انقلابی باشند و پاسداران در آنجا آموزش فیلمسازی ببینند. نصیبی در ابتدا قبول می‌کند، اما به گفتهٔ او پس از مشاهدهٔ جو حاکم، شروع به فراهم نمودن مقدمات خروج از ایران می‌کند و پس از برگزاری نه جلسه آموزش، راهی ترکیه می‌شود. بعد از وی این مسئولیت به عبدالله باکیده سپرده شد، اما وی در عمل نمی‌تواند کاری از پیش ببرد و جنبش سینمای آزاد پس از ده سال به پایان راه خود می‌رسد. امروز متأسفانه تعداد زیادی از فیلم‌های سینمای آزاد در دسترس نیست. علی‌رغم تولید حدود هزار فیلم، این آثار بخشی در کشمکش‌های ابتدای انقلاب نابود و برخی دیگر به دلیل عدم ماندگاری بالای فیلم ۸ میلی‌متری از بین رفت. برخی از این آثار نیز مفقود شده‌اند. فارغ از تمام انتقادات ممکن به گروه سینمای آزاد، شاید بزرگ‌ترین اشتباه آنها بی‌توجهی به امر آرشیو کردن صحیح فیلم‌ها با وجود گستردگی فعالیت‌های‌شان باشد که امروز ما را از درک صحیح تحولات فصل مهمی از تاریخ سینمای ایران محروم می‌سازد.

اسامی برخی از فیلم‌های گروه سینمای آزاد

۱۳۴۷

جسارت ـ بهنام جعفری / ۱۳ دقیقه. *این به آن در* ـ مهرداد تدین / ۵ دقیقه. *چاره‌ای برای درد خود* ـ مهرداد تدین / ۵ دقیقه. *شالیکاران* ـ بهروز عمواوغلی / ۱۰ دقیقه

۱۳۴۸

گذشتهٔ تیرهٔ آقای علوی ـ مهرداد تدین / ۶ دقیقه. *خزان زندگی* ـ بهروز عمو اوغلی / ۱۰ دقیقه. *ماهی‌گیر دریا* ـ بهروز عمو اوغلی / ۱۵ دقیقه

۱۳۴۹

جنگل مولا ـ احمد غفارمنش / ۲۵ دقیقه. *حرکت در قوس* ـ رحیم علی افشار / ۲۲ دقیقه. *بیژن و کفش و خیال* ـ فریدون جیرانی / ۱۲ دقیقه. *به آقای عرفانیان* ـ مهرداد تدین / ۵ دقیقه. *شاید آن نقطهٔ نورانی* ـ محمد باغشتی / ۸ دقیقه

۱۳۵۰

موج ـ حسن بنی‌هاشمی / ۱۲ دقیقه. *مگس‌ها هم* ـ عباس مرشدی / ۲۴ دقیقه. *کولبار* ـ عبدالصمد حمیدی / ۱۰ دقیقه. *عاشورا* ـ بهنام جعفری / ۲۰ دقیقه. *شماره ۲*ـ ایرج رامین‌فر / ۲ دقیقه. *دید نزن* ـ جعفر صادقی / ۵ دقیقه. *تشنه* ـ همایون پایور / ۸ دقیقه. *انعکاس* ـ کیانوش عیاری / ۳ دقیقه. *بریم ببینیم آقای تدین* ـ مهرداد تدین / ۶۴ دقیقه. *گورستان* ـ داریوش ارجمند / ۷ دقیقه. *دام* ـ کیانوش عیاری / ۲۰ دقیقه

۱۳۵۱

برکهٔ خشک ـ حسن بنی‌هاشمی / ۳۵ دقیقه. *ارتفاع متروک* ـ بهنام جعفری / ۲۸ دقیقه. *قرمز روی دیوار* ـ فرهاد پوراعظم / ۲۸ دقیقه. *کبوتران پا قرمز* ـ هرمز ناظم‌زاده / ۲۵ دقیقه. *لاشه‌ای در مَد* ـ درویش حیاتی / ۱۵ دقیقه. *معراج* ـ هرمز ناظم‌زاده / ۲۰ دقیقه. *هجرت* ـ حسن بنی‌هاشمی / ۱۶ دقیقه. *زمستان در پیش است* ـ ناصر غلامرضایی / ۱۲ دقیقه. *اینقدر فکر نکنم خواسته کجاس* ـ بهروز عمو اوغلی / ۹ دقیقه. *و شاید سپیده‌دم* ـ محمد باغشتی / ۱۴ دقیقه. *برهٔ گمشدهٔ عیسی* ـ ایرج صغیری / ۱۲ دقیقه. *در تأثیر دیگران* ـ مهدی صباغ زاده / ۱۰ دقیقه. *مکثف* ـ هادی حسین‌زاده / ۱۰ دقیقه. *اگر تو بروی* ـ مهرداد تدین / ۹ دقیقه. *دست‌ها* ـ ناصر پیام / ۴ دقیقه. *کالنگ‌هایم را دوست دارم* ـ حسن بنی‌هاشمی / ۲۰ دقیقه. *معرفت ۹ برداشت ۱۷۱*ـ سهیل سوزنی. *نهنگ* ـ حسن بنی‌هاشمی / ۴۰ دقیقه.

۱۳۵۲

غریب ـ ابراهیم حقیقی / ۵ دقیقه. *در فلق* ـ زاون قوکاسیان / ۱۵

دقیقه. *خانهٔ ابری* ـ ابراهیم حقیقی/ ۱۵ دقیقه. *برکهٔ خشک* ـ حسن بنی‌هاشمی/ ۳۳ دقیقه. *بادبادک* ـ مهران وزیری/ ۱۰ دقیقه. *آن‌سوی آتش* ـ کیانوش عیاری/ ۳۰ دقیقه. *به کجای این شب تیره بیاویزم* ـ داریوش ارجمند/ ۲۸ دقیقه. *شاید آقای تدین* ـ مهرداد تدین/ ۱۶ دقیقه. *برهوت* ـ مهدی صباغ‌زاده/ ۱۰ دقیقه. *سایه‌ها* ـ محمود کامکار/ ۱۰ دقیقه. *ارتباط* ـ ناصر پیام/ ۱۰ دقیقه. *خواستن توانستن است* ـ شهریار رضایی/ ۹ دقیقه. گریز ـ مهدی صباغ زاده/ ۱۵ دقیقه. *رؤیا* ـ اکبر عرفانیان/ ۴ دقیقه. *ثانیه‌های بسته* ـ فریدون جیرانی/ ۲۴ دقیقه. *آغاز فصل سرد* ـ محمد باغشتی/ ۶ دقیقه. *مطرود* ـ هادی حسین‌زاده/ ۶ دقیقه. *باران باید* ـ مهرداد تدین/ ۳۳ دقیقه. عصر زرد ـ کاظم دخانی/ ۸ دقیقه. پشت *اون کوه بلند* ـ شهریار رضایی/ ۶ دقیقه. هیس ـ داریوش ارجمند/ ۱۶ دقیقه. *آیینه* ـ حسین احدی/ ۱۲ دقیقه. شرنگ ـ علیرضا اردلان/ ۱۰ دقیقه. *کاشکی* ـ ناصر پیام/ ۱۰ دقیقه. *تنها از* یک دریچه ـ ابوالفضل قرچه‌ای/ ۷ دقیقه. *مویهٔ لیلی* ـ ناصر غلامرضایی/ ۱۲ دقیقه. چمر*یانه* ـ ناصر غلامرضایی/ ۲۵ دقیقه. *خروس‌خوان* ـ اردشیر شلیله/ ۱۲ دقیقه. پیوند *نیروها* ـ محمود یاراحمدی/ ۷ دقیقه.

۱۳۵۳

آلونک ـ کریم دانیالی/ ۱۰ دقیقه. *ازدست‌رفته* ـ مجید جوانمرد/ ۴ دقیقه. *باد زخمی* ـ آرمان امید/ ۲۵ دقیقه. *جاده* (نقاشی متحرک) ـ بهروز میرزائی/ ۳ دقیقه. *دایره* ـ منوچهر حسین‌پور/ ۳ دقیقه. *دیوارهای مشترک* ـ رضا مهیمن/ ۱۰ دقیقه. *دست‌ها* ـ محمد ترکالکی/ ۳ دقیقه. *راه* (نقاشی متحرک) ـ بهروز میرزائی/ ۳ دقیقه. *رضا سبزه* ـ مهران وزیری/ ۱۵ دقیقه. *رؤیا* ـ رشید داوری/ ۱۶ دقیقه. *رطیل* ـ نصرالله شیبانی/ ۴۵ دقیقه. *زیارت* ـ عبدالله باکیده/ ۲۳ دقیقه. *سوگ* ـ هوشنگ یونسی/ ۲۰ دقیقه. *سوگ* مشکوک ـ محمد مقدم/ ۲۰ دقیقه. *شکار* ـ کیانوش عیاری/ ۲۰ دقیقه. *شهر* ـ فرج‌الله طالبی. *صحرا* ـ اصغر شادروان/ ۱۰ دقیقه. *علی اصغر* ـ محمدعلی عرب/ ۱۵ دقیقه. *قاقالی‌لی* ـ حسن سلطانی‌زاده/ ۱۰ دقیقه. *کاغذ باد* ـ حسین احدی/ ۱۸ دقیقه. *کلاغ‌پر* ـ علیرضا اردلان/ ۱۴ دقیقه. مکث ـ مجید

قاری‌زاده / ۲۶ دقیقه. *مهاجرت* ـ نادر مظلومی / ۲۰ دقیقه. *واهمه* ـ حسن بنی‌هاشمی / ۲۲ دقیقه. *وهم* ـ محمد عقیلی / ۱۵ دقیقه. *ابلاغ* ـ مهدی صباغ‌زاده / ۱۵ دقیقه. *کوچه‌های خالی* ـ محمدعلی معصوم‌دوست / ۲۰ دقیقه. مدرسهٔ *عباسقلی‌خان* ـ هادی حسین‌زاده / ۱۰ دقیقه. *زنگوله* ـ حسین اسکندری / ۶ دقیقه. *ما همراهان سست* ـ مهرداد تدین / ۲۷ دقیقه. *معلم من* ـ مهدی صباغ‌زاده / ۲۵ دقیقه. مرید ـ مرتضی جزایری / ۷ دقیقه. سکه ـ محمدرضا گوهری / ۴ دقیقه. *غبارنشین‌ها* ـ ناصر غلامرضایی / ۲۵ دقیقه. *تلاش* ـ حجت‌الله رشنو / ۱۰ دقیقه. *تا شامگاه* ـ اردشیر شلیله / ۱۸ دقیقه. *خار* ـ بهرام سلاح‌ورزی / ۷ دقیقه. *رها* ـ محمود یاراحمدی / ۱۵ دقیقه. صعود؟ ـ مرتضی جزایری / ۴ دقیقه. *دیوار* ـ محمدرضا گوهری / ۵ دقیقه. گذر ـ بهرام سلاح‌ورزی / ۸ دقیقه. *لوئینه* ـ حجت‌اله رشنو / ۱۵ دقیقه. *آن مرد اسب دارد* ـ ناصر غلامرضایی / ۲۰ دقیقه. *خیره به راه* ـ محمود یاراحمدی / ۲۰ دقیقه. *رو شویک* ـ محمدرضا گوهری / ۵ دقیقه. *یاس* ـ احمد غفارمنش / ۱۶ دقیقه.

۱۳۵۴

نذر ـ عبدالله باکیده / ۱۴ دقیقه. *لحظهٔ گرگ و میش* ـ داوود زندیان / ۱۵ دقیقه. *گار ماشین* ـ احمد غفارمنش / ۱۶ دقیقه. شرنگ ـ علیرضا اردلان / ۲۰ دقیقه. *سیاهی لشگر* ـ مجید قاری‌زاده / ۲۶ دقیقه. دود زهر ـ کیانوش عیاری / ۳۳ دقیقه. *بازی* ـ بیژن امکانیان / ۱۰ دقیقه. بچه ـ علی یگانه / ۲۰ دقیقه. *او بوئی* ـ سید بهاء طاهری / ۱۸ دقیقه. *او* ـ حداد کاوه / ۲۰ دقیقه. *انتها* ـ مجید قاری‌زاده. *افق تیره* ـ یدالله تیموری / ۱۵ دقیقه. *(آب – مشک)* ـ محمدرضا گوهری / ۲۰ دقیقه. در *حاشیهٔ کاروانسرا* ـ علیرضا صالحی / ۱۵ دقیقه. *جاجیم* ـ مرتضی ایمانی / ۱۵ دقیقه. سکوت ـ محمدرضا صحرائی / ۱۰ دقیقه. *غزل* ـ هوشنگ یونسی / ۲۵ دقیقه. درود ـ علیرضا اردلان / ۱۲ دقیقه. *رنگ‌ها* ـ علیرضا اردلان / ۱۲ دقیقه. در *انتهای بن‌بست* ـ حمید خزاعی / ۱۰ دقیقه. *خط‌خوردگی‌های ذهنی* ـ حمید خزاعی / ۲۵ دقیقه. عکس ـ مصطفی صفاری / ۱۰ دقیقه. *گذر و مکث* ـ عباس خمسه‌ای / ۱۰ دقیقه. *اولین گریه* ـ محمدعلی معصوم دوست / ۲۷

دقیقه. *بازیچه* ـ صبور جنتی / ۱۵ دقیقه. *به کلاغ پیر بگو* ـ رشید داوری.

۱۳۵۵

تم و واریاسیون ـ احمد ضابطی جهرمی. *خاکباران* ـ کیانوش عیاری / ۲۹ دقیقه. *شاید همین دیار خسته* ـ رضا مهیمن. *فصلی دیگر* ـ زاون قوکاسیان. *گرگور* ـ بیژن فلاح‌زاده. *گذشته‌های متروک* ـ مژگان منیعی.

۱۳۵۶

مثلث‌ها ـ علی بربری. *معاکات* ـ حسین سیاح. عکس خوب ـ فرهاد پوراعظم. *شب‌های گلوبندک* ـ رسول نجفیان. *زود بود رفتن* ـ عبدالله باکیده. چه *پرستاره بود شبم* ـ ناصر غلامرضایی. *پاپلی‌جان* ـ رسول نجفیان. *بایرام* ـ مجید قاری‌زاده. *آواز شب* ـ مهدی صباغ‌زاده. دختربس *نمی‌خواست تنها باشد* ـ ناصر غلامرضایی / ۳۰ دقیقه. محمد ـ زاون قوکاسیان / ۲۰ دقیقه. *بیگانه* ـ هوشنگ یونسی / ۱۰ دقیقه. هیمه *بر آتش* ـ حجت الله رشنو / ۲۵ دقیقه. *فیلم سوم* ـ محمود یاراحمدی / ۲۵ دقیقه. دومین *فیلم* ـ محمدرضا صحرایی / ۱۵ دقیقه. *می‌خواهم ماهی بگیرم* ـ حسین دهقانی / ۱۰ دقیقه. چتر ـ مرتضی صدارت / ۱۰ دقیقه. *تضاد* ـ بهزاد فتحی / ۱۰ دقیقه. عتیقه ـ حسین امیدیانی / ۱۲ دقیقه. *مرد اطلاق* ـ درخت ـ حسن بنی‌هاشمی. پرسه در *تهران* ـ بهنام جعفری. *امامزاده* ـ کیانوش عیاری. *دیده‌بانان را* بگو *تا خواب نفریبد* ـ بهنام جعفری. *تمبر* ـ فریدون کشمش‌زاده. *جزیره* ـ کیانوش عیاری. *سی روز سفر* ـ فیروز گوهری. *تخیلات یک قاتل* ـ شهریار پارسی‌پور / ۹ دقیقه. در *اینجا تمام اندیشه است* ـ شهریار پارسی‌پور / ۱۳ دقیقه. دید عکس ـ شهریار پارسی‌پور و احمد امینی / ۳ دقیقه. گردش یک روز خوش *آفتابی* / ۲۲ دقیقه. *وقایع اتفاقیه* ـ محمود یاراحمدی / ۲۶ دقیقه. *حسنی* ـ علی‌اصغر شادروان / ۳۰ دقیقه. *قاعدهٔ بازی* ـ داریوش عیاری / ۳۰ دقیقه. *زبان عشق* ـ شهریار پارسی‌پور / ۱۲ دقیقه. *می‌توان چون شبی خاموش ماند* ـ جمیله نوائی. مرز متروک ـ رحمان توابی. کشمکش ـ شهریار پارسی‌پور. خیره *به راه* ـ محمود یاراحمدی. *انشاء* ـ حمید جهانگیران. *با اجازهٔ شما آقای فلینی* ـ مهرداد تدین. *افسون* ـ رحیم علی افشاری. *فخری*

تار زد ـ فرهاد پوراعظم. *قایق* ـ درویش حیاتی. *مرثیهٔ دریا* ـ درویش حیاتی. *استقلالیان* ـ اکبر خواجوی. *عصارخانهٔ جماله* ـ محمد پیرام. *(رادیکال-انسان)* ـ احمد قویدل.



تصویر ۹ – ۵ برگزیدگان جشنوارهٔ سینمای آزاد

فهرست برخی جوایز کسب‌شده توسط گروه سینمای آزاد

انعکاس ـ کیانوش عیاری / لوح زرین سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد

موج ـ حسن بنی‌هاشمی / لوح سیمین سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد

تشنه ـ همایون پایور / لوح نقره سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد

شماره۲ ـ ایرج رامین‌فر / لوح نقره سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد

عاشورا ـ بهنام جعفری / دیپلم افتخار سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد

موج ـ حسن بنی‌هاشمی / دیپلم افتخار انجمن فیلم دانشگاه آریامهر

هجرت ـ حسن بنی‌هاشمی / دیپلم افتخار انجمن فیلم دانشگاه آریامهر

فریاد شماره ۲ ـ بهنام جعفری / دیپلم افتخار چهارمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

دام ـ کیانوش عیاری / دیپلم افتخار بهترین فیلمبرداری چهارمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

لاشه‌ای در مَد ـ درویش حیاتی / پیکرهٔ برنز چهارمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

ارتفاع متروک ـ بهنام جعفری / پیکرهٔ سیمین چهارمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

هجرت ـ حسن بنی‌هاشمی / پیکرهٔ زرین چهارمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

کالنگ‌هایم را دوست دارم ـ حسن بنی‌هاشمی / دیپلم افتخار اولین جشن فرهنگ و هنر و جایزهٔ نقدی سه هزارتومانی

جزیره ـ کیانوش عیاری / دیپلم افتخار اولین جشن فرهنگ و هنر و جایزهٔ نقدی دو هزارتومانی

کمپوزیسیون ـ ابراهیم فرجی /دیپلم افتخار اولین جشن فرهنگ و هنر و جایزهٔ نقدی پانصد تومانی

دختر*شاه پریان* ـ گیتی وحیدی / تقدیرنامه داوران اولین جشن فرهنگ و هنر

ترافیک ـ فیروز گوهری / مجسمهٔ طلای سومین جشنواره فیلم سپاس

شاید آقای تدین دیگر فیلم نسازد ـ مهرداد تدین / دیپلم افتخار بهترین فیلم جشنوارهٔ سینمای آزاد اصفهان

باران باید ـ مهرداد تدین / دیپلم بهترین فیلم دومین جشنوارهٔ سینمای

آزاد اهواز، جایزهٔ مشترک دانشگاه جندی شاهپور، دیپلم افتخار بهترین فیلم ششمین جشنوارهٔ سینمای آزاد، جایزهٔ بهترین فیلم جشنواره سینمای آزاد مشهد

شرنگ ـ علیرضا اردلان/ تقدیرنامهٔ دانشگاه فردوسی دومین جشنوارهٔ سینمای آزاد مشهد، بهترین فیلم از منظر تکنیک اولین جشنوارهٔ سینمای جوان خراسان

پشت کوه بلند ـ شهریار رضایی / بهترین سناریو از دومین جشنوارهٔ سینمای آزاد مشهد

زنگوله ـ حسین اسکندری / تقدیرنامهٔ ویژهٔ داوران دانشگاه فردوسی و دومین جشنوارهٔ سینمای آزاد مشهد

مدرسهٔ عباسقلی‌خان ـ هادی حسین‌زاده / جایزهٔ مرکز آموزش تئاتر خراسان سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد مشهد

معلم من ـ مهدی صباغ زاده/ جایزهٔ بهترین کارگردانی و دیپلم افتخار تماشاگران سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد مشهد.

بازی تمام شد ـ مهرداد تدین/ جایزهٔ بهترین فیلمبرداری و کارگردانی سومین جشنوارهٔ سینمای آزاد اهواز، برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم ششمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

آن مرد اسب دارد ـ ناصر غلامرضایی/ پیکرهٔ زرین، دیپلم افتخار و جایزهٔ سه هزارتومانی هفتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد، جایزهٔ نقدی پنج هزار تومانی گالری سیحون

او بوئی ـ سید بها طاهری/ دیپلم افتخار بهترین فیلمبرداری هفتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد



تصویر ۱۰ – ۵ پوستر چهارمین جشنوارهٔ فیلمسازان جوان منطقهٔ آسیا

رؤیا ـ رشید داوری / جایزهٔ نقدی ۳۵۰۰ تومانی جشنوارهٔ فیلم جهانی تهران، جایزهٔ نقدی سه هزارتومانی سینمای جوان

لوئینه ـ حجت‌الله رشنو / تقدیرنامهٔ هیات داوران هفتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

دختر بس نمی‌خواست تنها باشد ـ ناصر غلامرضایی / پیکرهٔ برنز و جایزهٔ نقدی دو هزارتومانی هشتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد، جایزهٔ جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران

واهمه ـ حسن بنی‌هاشمی / جایزهٔ تندیس و پلاک نقره‌ای جشن هنر شیراز

خاکباران ـ کیانوش عیاری / پیکرهٔ سیمین و جایزهٔ سه هزارتومانی هشتمین جشنوارهٔ سینمای آزاد

حجاب ـ رضا مهیمن / جایزهٔ گالری سیحون

*فصلی دیگر*ـ زاون قوکاسیان / جایزهٔ دانشگاه آزاد ایران

عروس کهنه ـ زاون قوکاسیان / پلاک جشنوارهٔ فیلم توکیو

نهنگ ـ حسن بنی‌هاشمی / مجسمهٔ طلای جشنوارهٔ تلویزیون‌های آسیا و اقیانوسیه

فهرست‌هایی که نام فیلم‌ها و جوایز آنها ذکر شد، به هیچ عنوان کامل نیست که دلیل آن عدم دسترسی به اسناد و آمارهای سینمای آزاد است. به نظر می‌آید چه در زمان حیات سینمای آزاد، چه پس از به تعطیلی کشاندن آن، عزم جدی در حفظ و نگهداری تولیدات نوشتاری و دیداری سینمای آزاد وجود نداشته است و حتی شاید برخی به‌عمد این اسناد را نابود کرده باشند!

در ادامه برخی فیلم‌های سینمای آزاد که امکان تماشای آنها برایم فراهم شد را بررسی می‌کنیم، اما پیش از آن لازم است توضیح داده شود چرا فیلم‌های سینمای آزاد را در زمرهٔ آثار تجربی به‌حساب می‌آوریم.

نخست آنکه گروه سینمای آزاد، از اساس به‌قصد مخالفت با سینمای جریان اصلی (تجاری و بدنه) پا به عرصه گذاشت و رویکرد آن خلق فیلم متفاوت بود، نصیبی در این باره می‌گوید:

> ما سینمایی داشتیم بدون هویت، فیلمسازی بدون خلاقیت در ۹۹٪ از فیلم‌های فارسی، حالا تکنیک سرشان را بخورد، یک ذرّه شعور، یک ذره استعداد نمی‌توانستی سراغ بگیری. آنچه بود یکسره ابتذال بود و نادانی. در این شرایط به هرحال ما در نقطهٔ مقابل این سینما قرار داشتیم و البته نقش آقای دکتر کاووسی را در جهت‌گیری ما علیه سینمای فارسی نمی‌توان نادیده گرفت. (نصیبی: ۱۹۹۴، ۱۲)

دوم شیوهٔ تولید فیلم‌های سینمای آزاد. اعضای این گروه حداقل در سال‌های اول با کم‌ترین امکانات ممکن فیلم می‌ساختند. در سال‌های بعد نیز با حمایت تلویزیون، دسترسی به ابزار تسهیل شد، اما هزینه‌های جانبی هنوز به عهدهٔ فیلمسازان بود. به همین دلیل تولید این فیلم‌ها اغلب به شیوهٔ تعاونی پیش می‌رفت و اعضا به صورت چرخشی در فیلم یکدیگر وظایف مختلفی ایفا می‌کردند. صباغ زاده در این مورد می‌گوید:

> سینمای ۸ مکان مناسبی بود برای آموزش، آموزشی که ازخودگذشتگی می‌خواست تا فردی به مراحل بالاتری دست یابد. در مورد ازخودگذشتگی باید گفت که ما از پول توجیبی، از درس و مشق و چند نمونهٔ مشابه دیگر باید می‌گذشتیم، ازجمله آنکه به زندگی و خانواده کمتر می‌رسیدیم، تا بتوانیم به شور و علاقهٔ خود جامهٔ عمل بپوشانیم. در مجموع این حرکت‌ها، این تشکل‌ها، نتایج خوبی هم داشت، یعنی با آن آموزش‌ها که بچه‌ها دیدند، توانستند قدم‌های مؤثری بردارند. اینان سینما را با ذهن و کار خود تجربه کردند. این بچه‌ها خودساخته‌اند. (مهرابی: ۱۳۸۳)

نصیبی دربارهٔ شیوهٔ تولید فیلم در سال‌های اولیه می‌گوید:

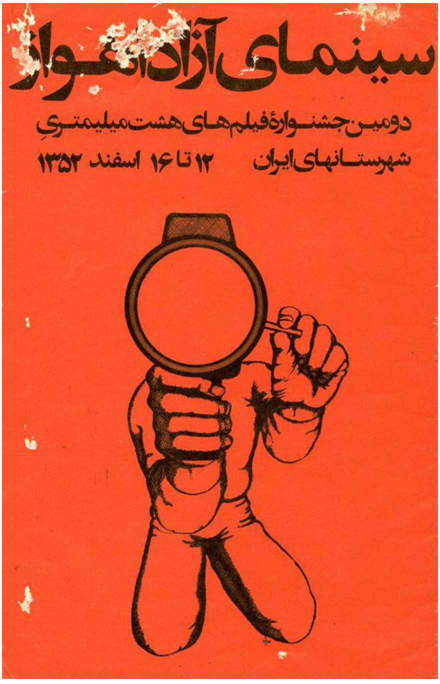
> ما از نظر دوربین سخت در مضیقه بودیم، تنها کسی که دوربین بهتری داشت «فیروز گوهری» بود، خب بعضی وقت‌ها ناز می‌کرد. به نوعی هم حق داشت، یک دوربین با علاقمندان زیاد! مواقعی پیش می‌آمد که من بایستی ساعت‌ها در حول و حوش خانه‌یشان به انتظار می‌ماندم. چون ممکن بود خانه باشد و آفتابی نشود. به هر حال در لحظه‌ای غافلگیر می‌شد و دوربین را از دست می‌داد و همیشه این مأموریت به عهدهٔ من محول می‌شد. چون از من رودربایستی داشت. دوربین را می‌گرفتم، اصلاً مهم نبود چه کسی می‌خواهد با دوربین کار کند. ما سعی می‌کردیم تا سروکلهٔ «فیروز» پیدا نشده، یکی دو فیلم را تمام کنیم. (نصیبی: ۱۹۹۴، ۱۵)

سومین ویژگی آثار سینمای آزاد، پرداخت ویژهٔ اکثر فیلمسازان به مسائل سیاسی و اجتماعی بود، البته گاه افرادی مانند پایور نیز پیدا می‌شدند که به فیلمسازی آبستره و فرمال علاقه نشان می‌دادند، صباغ زاده دربارهٔ مضامین فیلم‌ها می‌گوید:

> در آن شرایط خفقان، سینمای آزاد پناهگاهی شده بود برای سینماگران آماتور، تا بتوانند آنچه که در ذهن داشتند، نسبت به مسائل اجتماعی و سیاسی تصویر کنند. البته در آن زمان مثل حالا افکار و اندیشه‌ها جهت کاملی نداشت. اما به هرحال با همان طرز تفکر فیلم‌هایی ساخته شد که عمدتاً مسائل خود را با نمادگرائی و سمبل‌گرائی بیان می‌کردند. مثلاً فیلمی به نام *کلاغ‌پر* ساختهٔ علیرضا اردلان که جایزه هم گرفت. چنین فیلمی با آن سوژه نه واقع‌گرایانه بود و نه غیرواقعی، اما همین فیلم هم آن‌چنان تفکری پشت سر داشت که علی‌رغم بردن جایزه توقیف شد. پس در کلیت به خاطر علت ذکر شده، بچه‌ها سعی می‌کردند مضامین آثارشان را به صورت نمادین مطرح کنند که بالطبع زبان و شکل خاصی را نیز طلب می‌کرد. زبان و تصویری که دانشجویان و دیگر روشنفکران از آن آگاهی می‌یافتند. (مهرابی: ۱۳۸۳)

مسعود معمار از اعضای سینمای آزاد اهواز دربارهٔ جو حاکم بر سینمای آزاد می‌گوید

در سینمای آزاد اهواز در مجموع دو گروه فیلمساز بود ۱ـ فنی‌ها و فرم‌گراها. ۲ـ محتواگرا و اجتماعی‌ها. در کنار این‌ها اداره تئاتر بود با کلی بازیگر درجه یک. دانشگاه اهواز بود با کلی دانشجوی علاقه‌مند پرشور و سیاسی. ما همه در کارهای‌مان کم و بیش از کلیهٔ این عوامل و جو زندهٔ فرهنگی استفاده می‌کردیم. اعتبار کیانوش هم برای ما پشتوانه بود، دانش داریوش و برادر دیگر این دو سیاوش که موسیقی را خوب می‌شناخت. عوامل سازندهٔ فیلم‌های ما ترکیبی درست از فنی‌ها و محتوایی‌ها بود، در ضمن ما از واقعیت‌های اجتماعی موجود به عنوان داستان بهره می‌بردیم. (معمار: ۱۳۹۴)



تصویر ۱۱ – ۵ پوستر دومین جشنوارهٔ سینمای آزاد در شهرستان‌های ایران ـ اهواز

چهارمین مورد عدم وابستگی به سازوکار اقتصادی سینما است. اگر به تاریخچهٔ سینمای آزاد یا فیلم‌ها نگاه بیاندازیم، متوجه خواهیم شد که آثار گروه در عمل هیچ‌گونه وابستگی به شیوهٔ تولید و نمایش سینمای جریان اصلی نداشتند و به تبع آن، فارغ از نظام اقتصادی آن بوده است. درنتیجه فیلم‌های سینمای آزاد جز جوایزی که کسب می‌کردند، آثار عملاً غیرتجاری و ناسودبر بودند.

عواملی که ذکر کردیم از مهم‌ترین شاخص‌های تعیین‌کنندهٔ سینمای آزاد بودند و با اتکا به آن می‌توانیم ادعا کنیم که سینمای آزاد جنبشی در سینمای تجربی بوده است، گرچه نباید از این نکته غافل بود که درجهٔ تجربی‌بودن آثار بی‌شک متفاوت از هم بوده‌اند. برای فهم بهتر این مسئله تعدادی از آثار را مرور می‌کنیم.

موج، *برکهٔ خشک* و *نهنگ* آثار موجود حسن بنی‌هاشمی برای تماشا هستند. این سه فیلم که در فاصلهٔ سال‌های ۵۰ تا ۵۲ ساخته شده‌اند، (بنی‌هاشمی فیلم‌های دیگری نیز در این میان دارد که متأسفانه تلاش برای یافتن آنها ثمری نداشت) کم و بیش از الگوهای مشترکی پیروی می‌کنند. موج روایت مرد جوانی کنار دریا است که سرگردان به دور خود می‌چرخد، بر روی ماسه‌ها پیکر زنی را نقش می‌کند و کنار آن می‌خوابد. سپس بیدار شده و با از بین بردن پیکره به‌سوی دریا می‌رود. *برکهٔ خشک* روایت مردی است که گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورد و در آن کودکی و دختری را می‌بیند که به او تمایل دارد و *نهنگ* مردی را نشان می‌دهد که جسد دوستش بُمُن را از آب می‌گیرد و به یاد می‌آورد چگونه شایعه دربارهٔ مادر دوستش، او را به سمت خودکشی سوق داده است.

جغرافیای فیلم‌های مذکور در رابطه با دریا است و نقش ویژه‌ای در داستان‌ها دارد. دریای فیلم‌های بنی‌هاشمی در عین ایفای نقش گریزگاه، نقش انسدادی نیز ایفا می‌کند که راهیان به خود را بازمی‌گرداند. کشش و سرکوب جنسی، دیگر تم مشترک فیلم‌های بنی‌هاشمی به‌خصوص در *موج* و *برکهٔ خشک* است. موج این را به شکلی واضح، محور خود قرار داده و با نمایش مردی که کنار نقش ماسه‌ای زن می‌خوابد (کشش جنسی)، سپس از آن می‌گریزد (سرکوب)

و تم مذکور را مورد تأکید قرار می‌دهد. در *برکهٔ خشک* اما بیان بنی‌هاشمی پیچیده‌تر شده و تلاش می‌کند از تمثیل و نماد استفاده کند. هنگامی‌که مرد در یخچال خشتی خوابیده، دختر سراغ او می‌آید و شروع به پا زدن در آب می‌کند. صدای پای دختر بر تصویر قرار می‌گیرد که آرام آرام به مرد نزدیک می‌شود، یا هنگامی‌که هوا بارانی است دختر به اتاق مرد می‌آید و کنار پرده نگاره‌ای از زنان برهنه می‌نشیند (کشش جنسی). در هردوی این‌ها مرد به دختر بی‌توجهی می‌کند و او را از خود دور می‌کند (سرکوب). در *برکهٔ خشک* این رفتار با نمادهایی مانند قرآن خواندن پسر یا تصویر مقبرهٔ مذهبی همراه می‌شود که روبه‌روی پردهٔ قلمکار قرار دارد و کشمکش درونی مرد را توجیه می‌کند. در *نهنگ* نیز با رابطهٔ جنسی از زاویهٔ دیگری برخورد می‌کنیم. به مادر بُمُن توسط اربابش تجاوز شده و او تحت تأثیر فرار مادر و شایعهٔ پیرامون آن خودکشی می‌کند که باز هم به‌نوعی رابطهٔ جنسی محوریت دارد. بنی‌هاشمی در آثار خود میل قوی به رمانتیسم دارد که این را از طریق درهم‌آمیزی رؤیا و واقعیت، چشم‌اندازهای طبیعی و از همه مهم‌تر موسیقی ابراهیم منصفی حاصل می‌کند که بازیگر بیشتر فیلم‌های او است (*کالنگ‌ها*، *برکهٔ خشک*، هجرت و *نهنگ*). البته این رمانتیسم گاه به سانتی‌مانتال شدن سوق می‌یابد. از ویژگی‌های دیگر فیلم‌های بنی‌هاشمی (*برکهٔ خشک* و *نهنگ*) وجود خطوط زمانی متفاوت (حال و گذشته) است که گاه به‌خصوص در *برکهٔ خشک* فیلم را مبهم می‌کند. این ابهام با آشفتگی ریتم *برکهٔ خشک* موجب می‌شود تا درک فیلم دشوار شود، اما کیفیتی رازگونه به آن می‌دهد و این سؤال را ایجاد می‌نماید آیا آنچه می‌بینم یادآوری گذشته است یا رؤیا، کما این‌که چندباره بر عمل خوابیدن در فیلم تأکید می‌شود.

داریوش عیاری در کتاب دوم سینمای آزاد دربارهٔ موج می‌نویسد:

> حکایت تمثیلی شاعرانه‌ایست از فیلمسازی که نشان می‌دهد از محیط خویش خوب تاثیر گرفته. این تأثیرپذیری و نیز سادگی و بی‌پیرایه بودن پرداخت و مضمون موج را تا حد یک شعر غنی می‌رساند و باعث می‌شود فیلم با تماشاگرش به‌خوبی رابطه برقرار کند و «حس» بشود. موج به خاطر غنای تصویریش، بدل می‌نشیند. (عیاری: ۱۳۵۱، ۵۳)

درمیان فیلمسازان سینمای آزاد، بهنام جعفری یکی از تحسین‌شده‌ترین افراد بود که از ۱۵ سالگی شروع به ساخت فیلم ۸ میلی‌متری کرد و توانست آثار مهمی در سینمای آزاد مانند *ارتفاع متروک*، *روزی که آقای جیم* (*وقتی‌که آقای جیم برمی‌گردد*) *میرنصیر* و *غول نگون‌بخت* و... پدید آورد، اما در سال ۵۵ هنگامی‌که تنها ۲۲ سال داشت در تصادف رانندگی فوت کرد.

فیلم‌هایی که از جعفری ذکر کردیم به اضافهٔ *دیده‌بانان*، آثاری هستند که اینجا به تحلیل آنان می‌پردازیم.

دیده‌بانان را می‌توان از آثار ضعیف جعفری دانست که ایده، به شکلی شتاب‌زده بر پرداخت غالب شده است. این فیلم که مانند اثر بعدی جعفری فاقد دیالوگ است، روایت دختر و پسری است که به یکدیگر تمایل دارند و زمانی که به خانهٔ پسر می‌روند، همسایه‌ها آنها را دیده و شایعه دهان‌به‌دهان می‌گردد تا برادر دختر می‌شنود و پسر و دختر را کتک زده و همین باعث جدایی آنها می‌شود. می‌بینیم که ایدهٔ فیلم در حدود دغدغه‌های نوجوانی به سن جعفری است و حتی کمی مایه‌های فیلم‌های آن زمان را دارد. *دیده‌بانان* در فرم خود نیز این تمایل را نشان می‌دهد. حتی درجایی یادآور قهرمان‌های تیپیک همیشه خون‌آلود فیلم‌های تجاری است، با این حال نکات درخشانی نیز در فیلم یافت می‌شود. جعفری در این فیلم استفادهٔ بسیار جالبی از پنجره‌ها و حرکت دوربین کرده است. هنگام پخش شایعه، دوربین میان پنجره با ترکیب پن و تیلت حرکت می‌کند و بی‌آنکه چیزی شنیده شود، پخش شایعه را کاملاً مجسم می‌نماید. در بخش دیگری برای نمایش رفتار مردم در قبال پسر و دختر شاهد مونتاژ لایت موتیف از طریق برش دهان و چشم‌ها به یکدیگر هستیم.

غیر از بارقهٔ خلاقیت‌های جعفری، نکتهٔ مهم‌تر دربارهٔ این فیلم، نگاه کارگردان نسل جوان به فرهنگ متناقض جامعهٔ خود است. جامعه‌ای که میان دوگانهٔ سنت- مدرنیته گیر افتاده و درعین‌حال که برخی ظواهر سنتی خود مانند حجاب را کنار گذاشته، اما در جای دیگر نمی‌تواند پذیرای رابطهٔ یک پسر و دختر جوان باشد.

داریوش عیاری دربارهٔ فیلم می‌نویسد:

> یک داستان گاه سوزناک، گاه اجتماعی با یک مقدار شوخی‌های خاص بهنام جعفری. بهنام تکنیک را خیلی خوب و غیرآماتوری به کار می‌برد، اما در پرداختن به مسائل پرمایه‌تر اهمال می‌ورزد. با وجود این در او قابلیت‌های بیشتری را می‌شود سراغ کرد که بلااستفاده مانده‌اند. (همان: ۵۱)

گیتی وحیدی نیز نوشت

> فیلم با حرکت سنجیده‌ای، به روی پنجره‌ها شروع می‌شد که شعر تصویری قشنگی بود، چرا که ارتباط آدم‌ها با پنجره‌های‌شان و دیدگاهی که پنجره برای ناظرش می‌گشاید، معلوم می‌کرد. ناظرانی که پنجره، حکم «خبرچین» را برای‌شان دارد! درواقع پنجره‌ها چشم‌های وقیحی بودند که با هرزگی تار و پود احساسات آدم را وارسی می‌کردند... آن زد و خورد غیرت‌مندانه یادآور سینمای متداول فارسی و آن ماجرای عشقی که در سطح باقی می‌ماند، همه‌چیز را خراب کرد. نتیجتاً تماشاگر هیچ‌گونه سمپاتی نسبت به دخترک و پسرک پیدا نمی‌کرد تا در مقابل جماعت فضول پنجره‌نشین حالت دفاعی به خود بگیرد. (وحیدی: ۱۳۵۱، ۵۸)

فیلم‌های جعفری مانند بسیاری از اعضای گروه سینمای آزاد، واجد تمثیل و نمادپردازی‌های پررنگ است. در *ارتفاع متروک* روایت پسری را مشاهده می‌کنیم که با ترومپت خود بالای ساختمان نیمه‌ساخته‌ای می‌رود و شروع به نواختن می‌کند. پیرمردی که در پایین ساختمان مشغول پوست پاک‌کنی است، از شنیدن صدای ترومپت عصبی شده و در گوش خود پنبه می‌کند. همان شب مردی با شمایل یک چریک در حال فرار به ساختمان پناه می‌آورد و پسر و چریک در کنار همدیگر شب را سپری می‌کنند. فردای آن روز عده‌ای که به نظر می‌آید مأمور امنیتی هستند به سراغ پسر می‌آیند و او را دستگیر می‌کنند. پیرمرد که به صدای ترومپت عادت کرده در رؤیا می‌بیند که پسر بازگشته و مشغول نواختن است. پسر بازمی‌گردد و خود را در ساختمان حلق‌آویز می‌کند. پیرمرد او را می‌یابد، ترومپت را برمی‌دارد و در بالای ساختمان ناشیانه مشغول

نواختن می‌شود و در همان حال مأموری را پایین ساختمان می‌بیند که مراقب اوست. همین خلاصهٔ روایت به ما نشان می‌دهد که فیلم تا چه حد نمادگرا است. استفاده از شمایل چریک و مأمور امنیتی به شکل واضح اشاره به وضعیت آن دوران و مبارزات گروه‌های چپ و ساواک دارد. به غیر این در *ارتفاع متروک* می‌بینیم که پسر از ارتفاع ساختمان نیمه‌کاره به‌سوی شهر مشغول نواختن می‌شود. کیفیت ذاتی صدای ترومپت و ترکیب آن با افکت‌های صوتی در فیلم به‌گونه‌ای است که گویی پسر به‌سوی شهر شیپور بیدارباش می‌زند. علاوه بر آن رفتار پس‌زننده و به‌مرور جلب‌توجه پیرمرد نیز به‌گونه‌ای است که انگار نماد آگاه شدن مردم است. *ارتفاع متروک* توانست در دورهٔ چهارم جشنوارهٔ سینمای آزاد پیکرهٔ سیمین را کسب کند.

فرید نوین دربار‌ه‌اش نوشت:

> *ارتفاع متروک* بهنام جعفری به عنوان یک نوجوان سینماگر پذیرفتنی است، ولکن به عنوان بهنام جعفری، سینماگری که حالا دیگر نوجوان نیست، ارزش‌های قابل تردید دارد، و پیش از هر چیز روشن کنیم که به هرحال مجسمهٔ سیمین جشنواره حق او بوده است. چیزی که بهنام جعفری در *ارتفاع متروک* می‌خواهد بگوید مسئله‌ای حساس و گسترده است و بیان سینمایی بهنام القای آن را به سهولت ممکن می‌کند سوژهٔ زیبایی است، در *ارتفاع متروک* پسر جوانی شیپور بیدار باش می‌زند و پیرمردها پنبه در گوش فرو می‌کنند، جوان در برخورد با یک شخصیت مکمل و در تفاهم با او مجذوب می‌شود، اما در متن حادثه توان پایداری ندارد و خویشتن را بدار می‌آویزد، فیلمساز در القای کاراکتر شیپورزن موفق نیست. جوانک شیپور زن به کاراکتر یک ژیگولوی نوازنده تمایل بیشتری دارد، در نتیجه شیپورزن او برفراز *ارتفاع متروک* به شکوهٔ یک جوانک تنها از سر شکم سیری بیشتر شبیه است تا هرچیز دیگر. ارتباط این ژیگولو و تفاهم میان او با شخصیت مکمل به بافت واقع‌گرایانهٔ فیلم لطمه می‌زند و خودکشی رمانتیک او نیز صرفاً نوعی «انتریک» است. (نوین: ۱۳۵۲، ۱۲۹)

گیتی وحیدی اما نظری متفاوت از نوین دارد:

> بهنام در رساندن قضایا عجیب گریز می‌زند، در نتیجه او همه چیزش را در قالب مشکوکی پیاده می‌کند. شاید عده‌ای این قالب مشکوک را نوعی ابهام انگارند که وجودش برای یک اثر هنری ضروریست. من منکر این نیستم، چرا که ابهام هم‌پایهٔ تخیل و بزرگ‌ترین رکن یک اثر خلاقه است، ولی حرف در این است که ابهام را باید در خدمت یک اثر خلاقه گرفت، نه اثر خلاقه را در خدمت ابهام. کاراکتر جوان «ترومپت‌زن» را به راحتی می‌توانی در حکم یک «غریزهٔ سالم» انگاشت که تمثیلی از رهائی به مفهوم بسط یافته‌اش پس از گریز از جنجال و همهمه‌ای که در ارتفاع صد متری از سطح زمین حاصل آمده. آیا گریز از محوطهٔ شهر به این گوشهٔ دور افتاده از «*دیده‌بانان*» نیست؟! و مفری برای دقیقه‌ای با خویش بودن؟ همچنان که برای پیرمرد «پوست پاک‌کن» نیز هست! چرا که می‌بینیم پیرمرد در ابتدای دیدن جوان حیرت‌زده می‌شود و شاید ناراحت، به این دلیل که او را مخل آزادی خود می‌پندارد. این است که با اوج گرفتن صدای ترومپت جوان، پیرمرد با دلخوری برمی‌خیزد و پنبه در گوش می‌کند که اشارهٔ ظریف و هوشمندانه ایست! و اما وقتی جوان در می‌یابد که در آن گوشهٔ پرت هم نمی‌تواند به راحتی زندگی کند، ترجیح می‌دهد خودکشی کند، و مگر این خودکشی به انگارهٔ دستیابی به یک رهایی یا بهتر بگوییم آزادی کامل نیست؟ (وحیدی: ۱۳۵۱، ۶۰)

از خلال حرف‌های این دو نفر، علی‌رغم اختلاف نظر آنها می‌توان به این نتیجه رسید که آنها به درستی نگاه فیلمساز را درک کرده‌اند، اما مجبورند در لفافه به آن بپردازند، چرا که اشارهٔ مستقیم به آنچه جعفری قصد بیانش را دارد، به قاعده عواقب جالبی به دنبال ندارد. باید توجه داشت که نقدهای ذکرشده بر روی دو فیلم بهنام جعفری بیانگر سیر صعودی وی بوده است.

وقتی‌که آقای جیم ادامهٔ طبیعی کارهای جعفری است، با همان موضوعات و تجربه کردن فرم در تلاش برای یافتن زبان مختص خود. این فیلم که در

ابتدا نامش «آقای چ» بود و برای پرهیز از ظن اشاره به چه‌گوارا یا چریک و سانسور به جیم تغییر کرد، روایت موازی ساکنان یک ساختمان و سیر روزمرهٔ زندگی آنها است. روز اول آنها با جعبه‌ای در راه‌پله مواجه می‌شوند و بی‌توجه از کنارش می‌گذرند. عصر آن روز جعبه که هنوز سر راه است را به زیرزمین انتقال می‌دهند. چند روز بعد بوی پوسیدگی در ساختمان آنها را به سمت جعبه می‌برد و پس از باز کردن آن مردی با ترومپت از درونش بیرون آمده و می‌رود. مدتی بعد دوباره بوی تعفن ساختمان را پر می‌کند و این بار منشأ آن نامعلوم است. در انتها مرد جوان دانشجویی که تنها زندگی می‌کند، می‌گوید که فهمیده است همه جای شهر و آدم‌ها بوی «نا» می‌دهند. مشخص است که جعفری مضمون فیلم *ارتفاع متروک* را به شکلی دیگر در این فیلم نیز تکرار کرده و حتی با نوازنده‌ای که درون جعبه قرار داده، ارجاع مستقیمی به فیلم قبلی خود می‌دهد. نقطه ضعفی که منتقدان دربارهٔ آثار قبلی جعفری بیان کرده بودند، در اینجا نیز وجود دارد و ایدهٔ اصلی اغراق‌شده در فیلم نمود یافته و اثر را تا حدود شعار برده است، اما فرم اثر نسبت به فیلم‌های قبلی پیشرفت چشمگیری کرده و طنز خاص فیلمساز که در گذشته گه‌گاه جرقه‌ای می‌زد، این بار کاملاً به بافت اثر گره‌خورده و مهم‌ترین عنصر سازندهٔ فیلم است. *روزی که آقای جیم* طبقهٔ متوسط شهری را بستر داستان خود نموده و با نمایش موازی رفتار و زندگی آنها در ساعات مختلف روز، آن طبقهٔ کارگر یقه سفید را به انتقاد گرفته است که بسیاری مهم‌ترین دستاورد دوران پهلوی می‌دانند. چنانکه حتی می‌توان گفت آنچه کیارستمی در فیلم *گزارش* (۱۳۵۶) ارائه نموده، جعفری پیش‌تر از او، به آن اشاره کرده است.

بهنام جعفری مدتی پس از آنکه با فیلم‌های کوتاهش توانست نظرات را به خود جلب کند، به واسطهٔ بصیر نصیبی، فیلم بلند تلویزیونی *میرنصیر و غول نگون‌بخت* را به شکل ۱۶ میلی‌متری ساخت. این فیلم اگرچه پویایی و تجربه‌گرایی آثار کوتاه او را ندارد، اما از همان ویژگی‌ها (داستان ابهام‌آلود و طنز غیرمستقیم) بهره برده است. *میرنصیر و غول نگون‌بخت* که بر اساس داستانی از خود جعفری ساخته‌شده، روایت مردی خل‌وضع (میرنصیر) است که از محلی به اسم زورا به شهر می‌آید و آنجا دستیار یک کیمیاگر می‌شود.

میرنصیر بر اثر اشتباهی، چند شیشه را در آزمایشگاه می‌شکند و همین باعث ترس و فرارش می‌شود. میرنصیر حین فرار شیشه‌ای را همراه خودش می‌برد که برایش کنجکاوی برانگیز بوده است. در بیابان میرنصیر شیشه را باز می‌کند و غولی از آن بیرون می‌آید که هزاران سال است توسط سلیمان حبس شده. غول بر اثر کهولت و سال‌ها بی‌خبری از جهان اطراف نمی‌تواند آرزوهای میرنصیر را برآورده کند و در انتها وقتی او را به چشمهٔ حیات می‌برد، چشمه را خشک یافته و غول بر اثر خستگی می‌میرد و میرنصیر شیشهٔ عمرش را دور می‌اندازد. غول حین مردن مسیری را به میرنصیر نشان می‌دهد که وقتی به آن‌سو می‌رود، دوباره به همان واحه‌ای میرسد (زورا) که ازآنجا آمده و بازمی‌گردد.

فیلم داستانی بسیار موجز، ایستا و نمادین دارد. گرچه حرکت در پیشبرد داستان مؤثر است و از الگوی مشهور سفر قهرمان برای یافتن جاودانگی بهره می‌برد، اما شکل پارودی اثر باعث شده نه قهرمان (میرنصیر) واجد وجوه قهرمانی باشد، نه در یافتن چشمهٔ حیات موفق. از سوی دیگر غول خلاف عادت مألوف داستان‌های پریان موجودی ناتوان و شکست‌خورده است. *میرنصیر و غول نگون‌بخت* چه در سوژهٔ داستانش (غول چراغ جادو)، چه در گسترش آن واجد کیفیت جادویی است. علاوه بر این، نوع استفاده از تکنیک نیز گه‌گاه در این راستا عمل می‌کند. به عنوان مثال در سکانس افتتاحیه شاهد تصویر ساختمان عجیبی مشابه کارخانه هستیم که در وسط بیابان قرار دارد و میرنصیر ناگهان ظاهر می‌شود. از سوی دیگر مکرر در طول فیلم، فلاش‌بک‌هایی می‌بینیم که میرنصیر به یک صندلی بسته‌شده و تعدادی سیم به مغزش وصل است، «گویی او در حال شست‌وشوی مغزی است». این تصویر که اندکی یادآور *اسکله* کریس مارکر است، تأثیری جادویی یا بهتر است بگوییم سورئال دارد. نکتهٔ مهم دیگر این است که آغاز و پایان فیلم در یک نقطه، این ابهام را ایجاد می‌نماید، شاید آن موتیف تکرارشونده آیندهٔ میرنصیر در زورا است.

میرنصیر و غول نگون‌بخت را از این منظر می‌توان نمادین دانست که کیمیا، شیشه و غول به شکل نمادین اشاره به گذشته‌ای فولکلور دارد که از آن انتظار قدرت جادویی می‌رود، اما جهان امروز این فرهنگ تاریخی را بی‌مصرف

نموده است. استفاده از جغرافیای خیالی (زورا) و شکل کارخانه‌ای آن، چون آرمان‌شهری به نظر می‌رسد که میرنصیر ناگزیر به‌سوی آن می‌رود، اما از آن‌جایی‌که قبل‌تر وعده‌های غول همه شکست‌خورده از آب درمی‌آید، احتمال رسیدن به زورا نیز منجر به شکست است.

بهنام جعفری به‌عنوان یکی از بهترین فیلمسازان سینمای آزاد، شاید اگر در آستانهٔ جوانی نمی‌مرد، امروز از مهم‌ترین فیلمسازان ایرانی بود، اما تصادف رانندگی در جادهٔ شمال به وی امان نداد. جالب اینجاست که آثار او به صورتی است که حتی این ظن را ایجاد می‌کند شاید مرگ جعفری حاصل اتفاقی برنامه‌ریزی‌شده بوده است.

شهریار پارسی‌پور از فیلمسازان پرکار سینمای آزاد بود که ساخت فیلم‌های متفاوتی را تجربه کرده است. وی را می‌توان ازجمله افرادی دانست که تجربه‌گرایی در آثارشان کاملاً مشهود و فرم‌های مختلفی را آزموده است. از جمله فیلم‌های وی که در اینجا مرور می‌کنیم *آخرین همین نگاه*، *زبان عشق ۲*، *در اینجا تمام اندیشه است*، *دید عکس* و *تخیلات یک قاتل* است. دیگر نکتهٔ مهم دربارهٔ پارسی‌پور، راه‌اندازی گروه فیلمسازی مامک وابسته به سینمای آزاد است.

در اینجا تمام اندیشه است اثری کم و بیش ضد روایت است و افرادی را به نمایش می‌گذرد که به صرف حضور در یک جغرافیای مشترک (پارک) به همدیگر پیوند می‌خورند. دو پسر روی یک نیمکت نشسته و دائم از همدیگر می‌پرسند: بالاخره چی میشه. لابه‌لای این گفتگوی تکرار شوند، مردی دیگر را می‌بینیم که تنها روی یک نیمکت نشسته، دختری در پارک قدم می‌زند و مردی به دنبالش می‌آید، دختر و مرد همراه می‌شوند و از برابر دو پسر می‌گذرند، سپس از برابر مردی می‌گذرند که تنها است. مرد با دیدن آن دو نفر بر زمین می‌افتد و می‌میرد.

داریوش عیاری دربارهٔ این فیلم می‌نویسد:

فیلم در بیان ایده‌های مختلف سرگردان می‌ماند و نیز می‌کوشد

> نتیجه‌گیری مستقیم و صریح بکند. تکه‌هائی از فیلم به طور مجزا خوبند. دو جوان فیلسوف‌مآب و کم حرف، مستقلاً خوب و پرمعنی است. اما این‌ها در ناپختگی سایر تمثیل‌ها گم می‌شوند. کاش فیلمساز سعی در این همه «مختصر و مفید» گویی نمی‌کرد. (عیاری: ۱۳۵۱، ۵۱)

در اینجا تمام‌اندیشه است را نمی‌توان چندان اثر شاخص و مهمی دانست، اما رویکرد تجربی آن قابل‌توجه است.

آخرین همین نگاه که در تیتراژ خود به جای اسامی بازیگران، نقش‌ها را نوشته است و این‌گونه به تیپ‌سازی نزدیک شده، روایت درهم‌ریخته‌ای از سه اتفاق مهم و رابطه و تأثیر آنها بر یکدیگر است. در ابتدا زنی به همراه فاسقش در خانه است، شوهر سر می‌رسد و فاسق را می‌کشد. زن و یک مرد در پارک هستند و مرد به زن نگاه می‌کند، زن در خیابان راه می‌رود و فاسقش را پشت پنجره می‌بیند، فاسق به دنبال زن راه می‌افتد و در راه کودکی را می‌بیند و به کودک موشک کاغذی می‌دهد. کودک حین بازی با موشک توسط اتومبیلی زیر گرفته می‌شود و راننده فرار می‌کند و به پارک می‌رود، در آنجا کنار شوهر می‌نشیند و هر دو سیگار می‌کشند.

در بیان ویژگی‌های مهم فیلم می‌توان به سه نکته اشاره نمود، فیلم فاقد دیالوگ است، روایت پازلی دارد و حرکات افقی سیصد و شصت درجه‌ای دوربین، فوکوس و اوت آو فوکوس و زوم مکرر مورد استفاده قرار گرفته است. این تمهیدات به‌خصوص نوع استفاده از دوربین، فضای بصری فیلم را شدیداً مغشوش کرده است، اما نمی‌توان کارکرد تأثیرگذارش را در فیلم یافت. شاید مهم‌ترین اهمیت فیلم در ایدهٔ آن باشد که نقش تقدیر و اثر پروانه‌ای در زندگی را مورد تأکید قرار می‌دهد.

دید عکس پارسی‌پور که با همراهی احمد امینی ساخته‌شده، فیلمسازی انتزاعی را تجربه کرده است. فیلم سه دقیقه تصویر از مناظر شهری است که با سرعت بسیار بالایی پخش می‌شود، به‌گونه‌ای که تشخیص جزئیات تصاویر بسیار سخت می‌شود. در این میان گاه تصاویر ثابت شده و موجب ریتم دارشدن

مطابق با انتزاع اثر می‌شود. دید عکس را می‌توان تا حدی نزدیک به سمفونی شهری و تجربی‌ترین اثر پارسی‌پور دانست.

زبان عشق۲ از فیلم‌های جالب‌توجه سینمای آزاد است که نمایانگر خلاقیت کارگردانش است. فیلم متشکل از تعدادی سکانس شامل دختری در خانه تنها است، زن و مردی در خیابان هستند، دختر تنها در خیابان است، دختر در خانه است، دختر در خیابان است، زن و مرد در خیابان هستند و زن با چاقویی مرد را می‌کشد، دختر در خانه تنها است و خودکشی می‌کند، است که به‌تنهایی اهمیت چندانی ندارد، اما آنچه فیلم را خاص می‌کند، حاشیهٔ صوتی فیلم است. صدای فیلم، گفتگوی شهریار پارسی‌پور و بهنام جعفری دربارهٔ کارنامهٔ کارگردان، شرایط ساخته‌شدن فیلم و اطلاعاتی مربوط به سینمای آزاد است. روند این گفتگو به‌گونه‌ای است که در سکانس‌های داخلی جریان داشته و در سکانس‌های خارجی قطع می‌شود، گویی آن دو نفر در لوکیشن داخلی فیلم حضور دارند و به توضیح کنش‌های فیلم می‌پردازند.

پارسی‌پور در همین گفتگو اذعان می‌کند آنچه موجب شکل‌گیری فرم کنونی فیلم شد، عدم نتیجهٔ دلخواه کارگردان از نسخهٔ اولیهٔ فیلم (تصاویر) است. به‌واقع *زبان عشق۲* که بی‌شک از خلاقانه‌ترین فیلم‌های سینمای تجربی است، حاصل شکست اولیه و هوشمندی کارگردان در استفاده از این چالش است. البته باید اشاره‌کنیم که گرته‌برداری فیلمساز از فرم برنامه‌های تلویزیونی انکارناپذیر بوده، با این تفاوت که شاهد نه کپی صرف، بلکه استفادهٔ خلاقانه هستیم.

فصل مشترک آثاری که از پارسی‌پور بررسی شد، غیر از تجربه‌گرایی حاد آنان، ایدهٔ تقدیر و شکست است که در *آخرین همین نگاه*، *زبان عشق۲* و *در اینجا تمام اندیشه است* تکرار می‌شود. همچنین فیلمساز میل به روایت مغشوش دارد که آثارش را سخت فهم می‌کند. فیلم دیگر پارسی‌پور از نظر پیچیدگی روایت، مشابه دیگر آثارش است، با این تفاوت که چینش پازل‌گونه یا نامرتبط سبب ابهام نمی‌شود، بلکه عنصر تکرار ایجاد فضایی مالیخولیایی در فیلم می‌کند.

تخیلات یک قاتل روایت مردی است که در خواب می‌بیند چندباره سراغ فردی رفته و او را می‌کشد، اما دوباره از اول مسیر کشتن تکرار می‌شود و زنده بودن سوژهٔ قتل موجب وحشت مرد می‌شود. سومین دفعه مرد از خواب می‌پرد و به پشت‌بام رفته و آنجا سوژهٔ قتل‌ها را می‌بیند که به دنبالش بالا می‌آید. مرد از ترس او پایین می‌افتد و در انتها سوژهٔ قتل بازمی‌گردد و به دیگری نگاه می‌کند که در حال یادداشت‌برداری است.

درآمیختن خواب و بیداری، بیداری مرد نیز کیفیت خواب‌گون دارد و تکرار سه‌بارهٔ قتل موجب ابهام در داستان می‌شود. غیر از این فیلم نکتهٔ چشمگیری ندارد و می‌توان آن را از ساده‌ترین آثار پارسی‌پور به‌حساب آورد. هرچند که امکان تفسیر رابطهٔ شخصیت‌ها وجود داشته و می‌توان گفت آن میل به کشتن، هراس و نظارت با توجه به شمایل دو غریبه که به مأموران امنیتی شباهت دارد، شاید اشاره‌ای به جدال میان روشنفکران و عاملان سیستم حاکم دارد، اما با توجه به عدم اشارهٔ مستقیم (مانند *ارتفاع متروک*) به‌سختی قابل‌اثبات است. شاید نکتهٔ جالب‌تر دربارهٔ فیلم حضور مسعود فراستی‌پور به‌عنوان دستیار کارگردان و عکاس در این فیلم است که با توجه به ارتباط وی با سازمان‌های چپ‌گرا، احتمال آنچه دربارهٔ اشارهٔ سیاسی فیلم گفتیم را قوت می‌بخشد.

در نگاهی کلی به آثار موجود شهریار پارسی‌پور، درمی‌یابیم که وی فیلمسازی تجربه‌گرا و خلاق بوده، گرچه افت و خیز کیفی فیلم‌های او شدید است. با این حال تمایل گاه رادیکال وی به آزمودن شیوه‌های مختلف پارسی‌پور را در ردهٔ فیلمسازان مهم تجربی ایران قرار می‌دهد.

از فیلمسازان نسل سینمای آزاد، هیچ‌یک استمرار و قدر و قامت کیانوش عیاری را در فیلمسازی نیافت. وی که از بنیان‌گذاران سینمای آزاد اهواز بود، غیر از نقش مهمی که در بالندگی مرکز اهواز به عنوان یکی از پایگاه‌های مهم سینمای آزاد داشت، در زمینهٔ فیلمسازی هم موفقیت‌های بی‌شماری کسب کرد. عیاری جزو آن دسته از فیلمسازان سینمای آزاد بود که میل به داستانگویی در آثارش مشخص است. میل به فیلم داستانی در نزد عیاری به شیوهٔ سینمای مؤلف اروپایی نزدیک بوده و توانسته است این تأثیر را به‌خوبی

دریافت کند و شخصی کرده و به زبان مطلوب و مختص خویش دست یابد. از میان آثار کیانوش عیاری *خاکباران* و *رود زهر* موجود است که هر دو مبین کارگردانی ورای فیلمسازی آماتوری است.

نخست *رود زهر* را مرور می‌کنیم. فیلم روایتگر دو ماهی‌گیر (غلام و حبیب) است که برای صید به رودخانه‌ای می‌روند. در این رود که صیادان اگر چراغ یا نشانه‌ای همراه داشته باشند، موردحملهٔ عده‌ای در طرف دیگر رود قرار می‌گیرند، صید شبانه و مخفی انجام می‌شود. خواهر غلام که مخالف به صید رفتن اوست، به کمک پسر جوانی تور ماهی‌گیری را پاره می‌کند. غلام پس از بازگشت از صید بی‌حاصل دچار بیماری شده و به همین بهانه از ترس خواهرش، شب بعد می‌گوید که قصد رفتن ندارد، اما مخفیانه همراه حبیب می‌شود. خواهر که تصور می‌کند حبیب تنهاست، کنار رودخانه رفته چراغی روشن می‌کند تا حبیب طعمهٔ مهاجمان شود. غافل از آنکه برادرش نیز همراه اوست.

رود زهر که تا حدی یادآور *وقایع‌نگاری یک مرگ از پیش تعیین‌شده* گابریل گارسیا مارکز[1] است، روایتی ساده و کم و بیش کلاسیک دارد، اما نامعلوم بودن جغرافیا، همچنین مهاجمان آن‌سوی رود، باعث ابهام در داستان شده و آن را از شیوهٔ فیلم داستانی کلاسیک دور می‌کند. عامل دیگر در جهت همین ابهام، اندک بودن دیالوگ‌ها در فیلم است که بار اصلی روایت را به ساخت بصری محول نموده است.

روزنامهٔ اطلاعات دربارهٔ این فیلم نوشت:

> سابقهٔ کار کیانوش عیاری، نشانگر وضعیت و موفقیت خاص او در زمینهٔ سینمای هشت است. شیوهٔ کار و محتوای فیلم‌هایش در جهت درست با هدفی مشخص بوده است. در زندگی آدم‌های فیلم‌های او، یک نوع زندگی سخت و کند جریان دارد. همیشه آدم‌های فیلم‌هایش با دلشوره و عدم اطمینان به آینده زندگی می‌کنند و همیشه هم

---

۱. Gabriel García Márquez

> فیلم، پایان تلخی دارد. امتیاز کار عیاری اتخاذ این تم‌های مشترک است. *رود زهر* داستان دو ماهیگیر است که از راه صید قاچاق، روزگار می‌گذرانند و دلهرهٔ دستگیر شدن دارند. ترسی که آدم‌های *خاکباران* نیز به نوعی گریبان‌گیرش بودند، چنین به نظر می‌آید که در *رود زهر* جای آدم‌ها با ماهی‌ها عوض می‌شود و این آدم‌ها هستند که صید می‌شوند. (روزنامهٔ اطلاعات: ۲۱/ ۷/ ۱۳۵۵)

لازم به ذکر است که تاریخ ساخت *خاکباران* متقدم بر *رود زهر* است، اما اهمیت *خاکباران* بیش از *رود زهر* بوده، به همین خاطر آن پس از *رود زهر* بررسی می‌شود.

مهم‌ترین ضعف *رود زهر* وابستگی آن به فرا متن اثر است، چنان که مخاطب ناآشنا با شرایط زیستی و جغرافیایی اثر ممکن است دچار این سؤال بی‌پاسخ شود که دلیل آنچه نقش نیروی ضدقهرمان را ایفا می‌کند و سبب پیشبرد داستان می‌شود، به‌راستی چیست؟ همین راه تفسیرهای مختلف را باز می‌کند، بی‌آنکه نشانی برای درک درست در فیلم نهاده شده باشد.

خاکباران با وجود این‌که پیش‌تر ساخته‌شده بود، اما اثری خودبسنده و کامل‌تر است. در این فیلم شاهد پیرمرد و پسر جوانی هستیم که مشغول کندن چاه در میان بیابان هستند. پیرمرد در برخورد با مرد تنومندی او را سر چاه می‌آورد تا جایگزین پسر کند، پیرمرد چرخ‌دار و پسر مقنی است. ورود مرد تنومند به چاه مصادف با رسیدن به آب می‌شود، اما به نظر می‌رسد آب غیرقابل‌شرب است و پیرمرد بر اثر همین مسئله دچار حملهٔ عصبی شده و می‌میرد. این بار مرد تنومند جای او را بر سر چرخ می‌گیرد و پسر در ته چاه به کندن ادامه می‌دهد. *خاکباران* به مانند بیشتر آثار سینمای آزاد، دیالوگ کمی دارد (در *خاکباران* تنها یک دیالوگ هست). در اینجا باید اشاره‌کنیم که این ویژگی مشترک، ناشی از مشکل هم‌گامی صدا در فیلم‌های ۸ میلی‌متری بوده و اکثر فیلمسازان تلاش داشتند یا از دیالوگ‌نویسی گسترده بپرهیزند یا از صدای ذهنی استفاده کنند. این موضوع به حدی فیلمسازان سینمای آزاد را

درگیر می‌کند که در بولتن گروه، مقالاتی جهت راهنمایی استفادهٔ درست از صدا چاپ می‌شود. به هر حال این معضل که معلول نقص ابزاری بوده، تبدیل به یکی از ویژگی‌های فیلم‌های سینمای آزاد می‌شود و فیلمسازان را مجبور می‌کند توان خود را مصروف بیان بصری آثار کنند.

عیاری از این منظر جزو افرادی است که توانایی ویژه‌ای از خود به نمایش می‌گذارد و تا درجه‌ای پیش می‌رود که دیالوگ جز به ناچار استفاده نمی‌شود. نخستین نکته‌ای که در برخورد با *خاکباران* به ذهن متبادر می‌شود، ضرب‌المثل چاه‌کن است و به نظر می‌آید عیاری بر محور آن فیلم خود را گسترش داده است. از سوی دیگر سادگی منطق اعمال شخصیت‌ها چنان می‌نماید که همگی به تقدیر تن داده‌اند و جز پذیرش توان واکنش دیگری را ندارند، این تقدیر یا سرنوشت محتوم به سان مسیری در فیلم نشان داده می‌شود که شخصیت‌ها حتی اگر کنشی جهت میل و خواست خود انجام دهند، آن هم در جهت تقدیر عمل می‌کند. مانند پسر که در غیاب پیرمرد، چرخ چاه را تعمیر و سفت می‌کند و مرد تنومند در پشت آن می‌نشیند یا پیرمرد که در طمع رسیدن به آب می‌خواهد از مرد تنومند استفاده کند، اما آبی که می‌یابند قابلِ شرب نیست. به عبارت دیگر در خاکباران ایدهٔ شکست آرزو و ناکامی کاملاً نمایان است. ایده‌ای که در *رود زهر* نیز به شکلی دیگر می‌توان یافت. هر دوی این فیلم‌ها واجد نقد اجتماعی هستند و جغرافیای نامشخص و وهم‌آور آنها، رودخانه‌ای که آدم‌ها را به کام مرگ می‌برد، بیابانی خشک که در میان آن چاهی کنده می‌شود، اشاره به فشار محیط بر زندگی انسان‌ها دارد. اگر بنا به تفسیرهای فرامتنی داشته باشیم، حتی می‌توان گفت در *خاکباران* عیاری قصد اشاره به مسئلهٔ نفت و سهم مردم از آن دارد که با توجه به محل زندگی و فیلمسازی عیاری بعید به نظر نمی‌رسد. با این حال دلیل موجهی نمی‌توان برای اثبات این ادعا یافت.

از دیگر فیلمسازان سینمای آزاد باید به محمود یاراحمدی و دو فیلم *وقایع اتفاقیه* و *سایه‌ای اینجا نمی‌ماند* اشاره کرد. *سایه‌ای اینجا نمی‌ماند* روایت پیرمرد عریضه‌نویسی است که تنها زندگی می‌کند و سرگرمی‌اش شعر خواندن و نگاه کردن به پنجرهٔ خانه روبه‌رویی است که از آنجا صدای تار شنیده و سایهٔ

زنی در حال رقص دیده می‌شود. فیلم تلاش می‌کند روزمرگی زندگی پیرمرد را در پیوند با فرسودگی او به‌سوی افول نمایش دهد. ابتدای فیلم با یک حرکت افقی دوربین شروع می‌شود که کل ایدهٔ فیلم را موجز بیان می‌کند. دوربین از عکس جوانی پیرمرد به‌سوی پنجره حرکت می‌کند. در همان سکانس ابتدایی پیرمرد را مشغول شعرخوانی چنان غرق خود می‌بینم که آتش سیگار به میان انگشتانش رسیده و می‌سوزد. چای سرد شده‌اش را بیرون می‌ریزد، ساعت ده ضربه می‌زند و پیرمرد آن را کوک می‌کند، چراغ گردسوز را روشن نموده، سیگاری می‌گیراند و لامپ اتاق را خاموش می‌کند و پشت پنجره می‌رود تا سایه را ببیند و به صدای ساز گوش دهد. این روند سه بار تکرار می‌شود، اما از چهارمین سکانس داخلی، او را منتظر می‌بینیم. ساعت زنگ نمی‌خورد و پیرمرد به کارهای عادی خود مشغول نیست، در همین زمان سایه دیگر پیدا نمی‌شود و فردا صبح خانهٔ روبه‌رو خالی است.

فیلم زندگی پیرمرد را در دو بخش تعریف می‌کند. غیر از خانه بخش دیگر مربوط به کار پیرمرد (عریضه‌نویسی) در حاشیهٔ خیابان است. اینجا به شکل هوشمندانه‌ای با استفاده از صدا، رابطهٔ پیرمرد و جهان خارج از خانه شکل می‌گیرد. در سکانسی که پیرمرد با خودکار عریضه می‌نویسد، صدای ماشین تایپ و اتومبیل‌های خیابان با گفتگوی پیرمرد و مشتری‌اش هم‌پوشانی دارد، به شکلی که انگار پیرمرد تحت تعرض محیط است. این ایده زمانی تشدید می‌شود که پیرمرد به مغازهٔ فتوکپی و تایپ کنار دستش می‌رود و تلاش می‌کند با صاحب مغازه حرف بزند، اما نادیده گرفته می‌شود.

فیلم در میان اتاق پیرمرد و خیابان بی‌آن تکرار می‌شود که کنش تأثیرگذاری رخ دهد، همین امر، ملال زندگی پیرمرد را به نمایش می‌گذارد و دل‌بستن وی به سایه‌ای را نشان می‌دهد که حتی نمی‌داند متعلق به کیست، به صورت نمادین نشان دیگری از پوچی زندگی اوست. نکتهٔ جالب توجه اینجاست که فیلم چندان همدلانه عمل نمی‌کند. به عکس، انتقادی در کنه خود به زیست پیرمرد دارد که از طریق شکل زندگی وی و اشیای موجود در اتاق مانند پرچم ضامن آهو، کتاب اشعار حافظ و مولوی، ساعت شماطه‌دار، چراغ گردسوز و... در پیوند با رفتار وی، حاکی از دلبستگی به شیوهٔ زیستی اوهام‌گونه

دارد. *سایه‌ای اینجا نمی‌ماند* تا حدی یادآور *طبیعت بی‌جان* (۱۳۵۴) و شیوهٔ فیلمسازی شهید ثالث است.

وقایع اتفاقیه جزو آن دسته از آثاری است که تفسیر شخصی فیلمساز از یک واقعهٔ به نظر تاریخی، اثر را تا حد غیرقابل فهم شدن پیش برده است. روایت فیلم زن و مردی را نشان می‌دهد که در خانه‌ای هستند و اعلامیه‌هایی چاپ و پخش می‌کنند، درعین‌حال منتظر فردی هستند که مشخص نمی‌شود کیست. در همین زمان از پشت در صدای قدم زدن رژه گونه‌ای شنیده می‌شود و مرد شروع به پنهان نمودن دستگاه چاپ سنگی کرده و شاخ بزی که بر دیوار آویخته را پنهان می‌کند و سپس اعلامیه‌ها را به مرد دیگری تحویل می‌دهد. در ادامه زن نزد سنگ‌تراشی می‌رود و در آینه‌ای که او دارد، مرد را همراه پسر جوانی در لباس نظامی می‌بیند و به خانه برمی‌گردد و سلسله عکس‌هایی از وقایع مشروطه برحسب توالی تاریخی نشان داده می‌شود. آنچه از شمایل فیلم برمی‌آید، حادثه‌ای مربوط به بختیاری‌ها در دورهٔ مشروطه روایت می‌شود که نام فیلم هم مؤید آن است، اما چیستی واقعه مشخص نیست، به‌خصوص که تنها دیالوگ فیلم یک گفت و شنود کوتاه بین زن و مرد است، مرد: نیومده – زن: نه هنوز نیومده و این هیچ اطلاعاتی دربارهٔ روایت به ما نمی‌دهد. شاید مهم‌ترین نکتهٔ فیلم رفتار مرد با دستگاه چاپ سنگی و نوع دکوپاژ است که کیفیتی آیینی به چاپ اعلامیه می‌دهد و دیگر اینکه شیوهٔ کار زن و مرد تا حدی یادآور رفتارشناسی گروه‌های چریکی است که با توجه به سال ساخت فیلم (۱۳۵۶) بعید نیست یاراحمدی نظر به آنان داشته است. با این حال به قطعیت نمی‌توان مقصود فیلمساز را بنا به همان دلیلی دریافت که دربارهٔ تفسیر شخصی عنوان شد، زیرا استفاده از چیزی مثل شاخ‌های قوچ مشخص نمی‌شود آیا نماد است و یا اشاره به مسئلهٔ دیگری دارد که مانند پرچم بر دیوار است و هنگام خطر پایین آورده می‌شود.

مکث، *سیاهی لشگر* و *انتها* فیلم‌های مجید قاری‌زاده هستند که وابسته به سینمای آزاد ساخته شده‌اند. وجه مشترک آثار قاری‌زاده را می‌توان شکست شخصیت‌هایش در تحقق رؤیاهای‌شان و فقر به‌عنوان عامل محوری در هر سه فیلم دانست. مکث تجربی‌ترین اثر قاری‌زاده روایت پرسه‌زنی کابوس‌گونهٔ

پسربچه‌ای در شهر است که تا حدی یادآور رفتار فلانورهاست. این فیلم فاقد دیالوگ بوده و حاشیهٔ صوتی آن ترکیبی از موسیقی، افکت و آمبیانس است که فضایی سورئال ایجاد نموده‌اند. عنصر دیگری که در آثار قاری‌زاده مشهود و مشترک بوده، استفادهٔ گشاده‌دستانه از موسیقی است، به‌گونه‌ای که گاه موسیقی بر تصویر غالب شده است. رفتاری که به نظر جهت تشدید اثر عاطفی تصویر به کار رفته، اما موجب گسست در ریتم فیلم و درک روایت می‌شود.

ترتیب وقایع مکث بدین شکل است. پیرمردی در حیاط مدرسه خوابیده، پسربچه‌ای در پارکی بازی می‌کند و نگهبان پارک به دنبالش می‌دود. پسر در خیابان پرسه می‌زند و تکه کارتن سیگاری پیدا کرده و کنار دسته‌ای از کارتن سیگارها می‌گذارد. پسر جلوی مغازه‌ای می‌رود که کرکره‌اش تا نیمه پایین است و در گوشه‌ای قائم می‌شود و یک مرد و پسربچهٔ دیگری را می‌بیند که از مغازه بیرون می‌آید و در همان حین شلوارش را بالا می‌کشد. پسر فرار می‌کند و در کوچه‌ای با گچ به دور خود خط می‌کشد. در کوچهٔ دیگری تلاش می‌کند چهارچرخه‌ای را هل بدهد که پیرمردی بر آن سوار است و دو بچه آن را هل می‌دهند، اما بچه‌ها او را پس می‌زنند. به زمین خرابه‌ای می‌رود که پسرها در آنجا جمع شده‌اند و او را کتک می‌زنند. همان وقت فردی با ماسک عجوزه وارد شده و پسرها را می‌تاراند. پسربچهٔ عصبانی از کمک او خرابه را ترک می‌کند، وارد خانه‌ای می‌شود که کودکی خاک باغچه را با قاشق می‌کند و به اتاق می‌رود و کاغذ سیگارهایی که جمع کرده در کنار دسته‌ای دیگر قرار می‌دهد. سپس وقتی می‌بیند در سفره چیزی نیست، قاب عکس مردی که بر دیوار است را زمین می‌زند و وارد حیاط می‌شود. در رؤیا می‌بیند که فرد ماسک‌دار میان تشویق دیگر پسرها مشغول مبارزه است و او را شکست می‌دهد و زیر توده‌ای آشغال دفن می‌کند. پسر از رؤیا بیرون می‌آید و درون ظرف کودک مقداری خاک می‌ریزد و از خانه خارج می‌شود. در حیاط مدرسه پیرمرد چپق می‌کشد و پسر او را از پشت نرده‌های پنجره کلاس نگاه می‌کند.

مکث چند ایدهٔ بارز در خود دارد که مهم‌ترین آن مربوط به سوژهٔ اصلی (کودک) و تعریف جایگاه او در جهان خشنی است که بستر رشد او است. حتی پرسه‌زنی پسربچه در خیابان را می‌توان به‌گونه‌ای نمادین حاکی از سیر رشد

او دانست. آنچه در جهان اطراف می‌گذرد، ایده‌های مختلفی مانند پدوفیلیا، فقر، کار کودک و تأثیر آن بر شخصیت اصلی، دیگر مسائل مطرح‌شده در مکث است.

دوگانهٔ رؤیا ـ واقعیت مهم‌ترین بن‌مایهٔ مکث، چنان مورد استفاده قرار گرفته که موجب تشکیک در روایت می‌شود. در ابتدای فیلم شاهد خواب فراش هستیم، سپس پسربچه را می‌بینیم که در شهر پرسه می‌زند و انتهای فیلم از پشت نرده‌های پنجرهٔ کلاس به فراش نگاه می‌کند. احتمال اول آن است که بر اثر خواب فراش، پسربچه از مدرسه فرار کرده و اتفاقاتی را پشت سر گذاشته و دوباره به مدرسه بازگشته. این گونه شاهد یک روایت کلاسیک خطی فرار از مدرسه ← خیابان و اتفاقات آن ← بازگشت به مدرسه هستیم. قسمت دیگر خاطره‌بینی پسر است، به این معنا که آنچه فیلم روایت می‌کند، گذران پسربچه پیش از آمدن به مدرسه است؛ خیابان و اتفاقات آن ← یادآوری خاطرات در مدرسه. اما سومین برداشت که به نظر قصد فیلمساز بوده، رؤیابینی پسربچه است، رویای غافل‌ماندن فراش، فرار از مدرسه و حوادث خیابان ← واقعیت حضور در کلاس و عدم امکان رؤیا. در این مورد آخر با خط روایی دایره‌ای مواجه می‌شویم که نشانگر انسداد است. در شکل سوم در سکانسی که پسر در خیالش فرد ماسک‌دار را شکست می‌دهد، فیلمساز از تمهید رؤیا در رؤیا استفاده کرده است.

انتها نیز تا حد زیادی از مایه‌های *مکث* برخوردار است، با این تفاوت که به شکل داستانگویی کلاسیک نزدیک‌تر است. *انتها* روایت پسربچه‌ای است که پول جمع می‌کند تا دوچرخه‌ای بخرد و پدرش برای درمان مادر، قلک او را شکسته و پول‌ها را برمی‌دارد. در انتها پسربچه به طریقی دوچرخه را می‌خرد که به نظر می‌رسد رویای اوست نه واقعیت. قاری‌زاده در *انتها* بار تجربه‌گرایی‌اش را پیش از روایت، به نوع استفاده از دوربین و صدا منتقل نموده، چنانکه فیلم از لحاظ تصویری، مغشوش و درهم‌ریخته است و حجم زیاد موسیقی، فیلم را تا مرز تبدیل‌شدن به اثری شبه‌موزیکال پیش برده است. در *انتها* مانند *مکث* با دوگانهٔ رؤیا ـ واقعیت مواجه هستیم که واقعیت در قالب فقر مانع از تحقق آرزوی پسر (خریدن دوچرخه) می‌شود. این دوگانگی حتی درون رویای پسر

(سوارشدن بر دوچرخه) نیز به چشم می‌خورد، هنگامی‌که با کفش‌های پاره روی دوچرخه رکاب می‌زند.

در میان فیلم‌های قاری‌زاده، *سیاهی لشگر* گرچه به سیاق آثار دیگر بوده، اما وجوه تجربی آن چندان چشمگیر نیست، بلکه بیشتر به سینمای مؤلف اروپایی شباهت دارد. فیلم روایت یک سیاهی لشگر سینما است که منتظر ادامهٔ فیلمبرداری پروژه‌ای است که در آن نقش داشته است. صاحب‌خانهٔ او به خاطر اجارهٔ عقب‌افتاده در را به رویش قفل می‌کند و مجبور می‌شود در خیابان بخوابد. فیلمبرداری از سر گرفته می‌شود اما هنگامی‌که به خانه بازمی‌گردد، در بازهم قفل است. فقر در این فیلم هم از بن‌مایه‌های اصلی داستان است. در اینجا اگرچه رؤیابینی مانند دو اثر دیگر قاری‌زاده به چشم نمی‌خورد، با این حال سوژه قرار دادن *سیاهی لشگر* به عنوان پیشه‌ای که اغلب افراد مشغول به آن، رویای بازیگری را در سر دارند، تا حدی تکرار همان تم شکست رؤیا بوده، با این تفاوت که رؤیا به شکل غیرمستقیم با ارجاع فرامتنی دست‌مایهٔ اثر قرار گرفته است. درخشان‌ترین تمهید فیلم *سیاهی لشگر* مربوط به سکانس‌های فیلمبرداری است که تصویر دوربین فیلمبرداری سر صحنه، جایگزین تصویر اصلی فیلم شده و تنها صدای موتور دوربین شنیده می‌شود (صدای مقتدر) و کنش، شرح تحقیر سیاهی لشگر در فیلم در حال ساخت است.

همانطور که اشاره شد، فصل مشترک سه اثر قاری‌زاده شکست رؤیا، فقر و کودک است. حتی در *سیاهی لشگر* نیز رفتار شخصیت اصلی به گونه‌ای است که می‌توان او را پسربچه‌ای گرفتار در جسم بزرگ‌سالی دید.

احمد غفارمنش از آن دسته فیلمسازان سینمای آزاد است که بیشتر در زمینهٔ مستند فعالیت می‌کرد و *گردش در یک روز خوش آفتابی* از معدود آثار غیر مستند او است. این فیلم را که باید جز فیلم‌های کمدی برشمرد، یکی از تیپ‌های رایج جامعهٔ ایران یعنی کلاه‌مخملی را به سخره می‌گیرد و با این کار کنایه‌ای نیز به سینمای ایران (فیلم‌های تجاری و بدنه) می‌زند. *گردش در یک روز خوش آفتابی* روایت پدری کلاه‌مخملی است که پسرش را برای خریدن نان بیرون می‌فرستد. پسر در مسیر بازگشت، قسمت بیشتر نان را می‌خورد

و هنگامی‌که به خانه می‌رسد، پدر از دیدن نان عصبانی شده و او را بیرون می‌کند. پسر هم با پول باقی‌مانده از خرید نان، شروع به گردش و تفریح در شهر می‌کند.

غفارمنش با اغراق توانسته به طنز برسد. پدر با همان کلاه شاپو که نماد قشر کلاه‌مخملی است، از خواب بیدار می‌شود و درحالی‌که لباس‌زیر به تن دارد، کلاه روی سرش است. عریان بودن مرد با کلاه، به شکل کنایی رفتار و شمایل ابلهانهٔ این قشر را مطرح می‌کند. از سویی نوع رفتار پدر با پسر بیانگر شیوهٔ زیست این قشر است. به عبارت دیگر اگر چه نه‌چندان موشکافانه، غفارمنش تیپ کلاه‌مخملی را به‌مثابهٔ لمپن پرولتاریا در نظر می‌گیرد که گرچه می‌خواهد با خشونت خود را در موضع برتر قرار داده و از دیگران سوءاستفاده کند (پسر را برای خرید نان از خواب بیدار می‌کند)، اما در حقیقت قربانی حماقتش می‌شود (مرد درحالی‌که کلافه در خانه مانده است، پسرش مشغول تفریح در شهر است). این ریشخند غفارمنش در ساختار فیلم نیز به طور کامل مشهود است، چنانکه وضعیت پدر و پسر را در روایتی موازی می‌بینیم و نوع برش‌هایی که از تصویر پسر به پدر می‌خورد، به‌گونه‌ای است انگار که مرد در حال مسخره شدن است. موسیقی فیلم نیز در خدمت طنز قرار دارد و آن را تشدید می‌کند.

نکتهٔ دیگر توجه غفارمنش به خیابان و زیست شهری است. در واقع گردش کودک و رفتن از این‌سو به آن‌سوی شهر، مخاطب را با نوع تفریح و زندگی خیابانی در دورهٔ ساخت فیلم آشنا می‌کند. توجه غفارمنش به شهر تنها به این فیلم محدود نمی‌شود و در مستندهای *گار ماشین* و *عبدل* نیز مشاهده می‌شود. در اولی تاریخچهٔ ماشین‌دودی از دریچهٔ ذهنی یک مرد حین روزنامه خواندن روایت می‌شود که سوژهٔ آن به یکی از مهم‌ترین مسائل زیست شهری (حمل‌ونقل) می‌پردازد و دومی که سوژهٔ آن مردی با نام عبدل، بر سر چهارراه می‌ایستد و کبریت تکان می‌دهد. شهر اهمیت ویژه‌ای دارد و جایگاه فردی غیرعادی و رفتار مردم در خیابان را با او نمایش می‌دهد.

دختربس نمی‌خواست تنها باشد ساختهٔ ناصر غلامرضائی از تحسین‌شده‌ترین آثار سینمای آزاد، علی‌رغم اهمیت مردم‌نگارانهٔ اثر که در مستند *زیر طاق‌های*

کاه‌گلی هم به چشم می‌خورد، فاقد وجوه تجربی چشمگیر است، بلکه اثری با داستانی تأثیرگذار و به‌شدت رمانتیک بوده که ساختاری کم و بیش کلاسیک دارد. فیلم روایت دختری است که برای درمان پای پدرش از برکه قورباغه می‌گیرد. دختر که همبازی ندارد، به قورباغه دل می‌بندد، اما مادر شکم قورباغه را شکافته و روی زخم پدر می‌گذارد. دختر پس از مشاهدهٔ بهبود زخم پدر، قورباغهٔ دیگری می‌گیرد و به شیوهٔ مادرش آن را به روی قورباغهٔ قبلی قرار می‌دهد. فردای آن روز دختر هر دو قورباغه را مرده می‌یابد.

فارغ از داستان قوی و فرم سادهٔ فیلم، آنچه تا حدی فیلم را به سوی آثار تجربی می‌برد، استفاده از لحن شبه‌مستند در جغرافیای واقعی (کارگاه خشت‌مالی) و خشونت برنده است، غیر از داستان خشن، تصویر شکافتن شکم قورباغه کامل نمایش داده می‌شود. غیر از این، ارجاع غلامرضائی به باور خرافی نام‌گذاری «دختر بَس» در فیلم کارکرد ویژه‌ای دارد، زیرا این شیوهٔ نام‌گذاری هنگامی رخ می‌دهد که خانواده نخواهند دختر دیگری داشته باشند. فیلم اگرچه اشارهٔ مستقیمی به این مسئله نمی‌کند، اما ارجاع آن به باور خرافی مشخص است. کما اینکه عمل دختر از سر تنهایی بوده و آنچه از فیلم برمی‌آید، خانواده با این نام‌گذاری صاحب فرزند دیگری نشده‌اند. چنین ارجاعی با وجود اهمیتش در فیلم، امکان درک نشدن از سوی مخاطب را دارد، گرچه خودبسندگی داستان مانع از خطر گسست کلی تماشاگر از فیلم می‌شود که نشانگر هوشمندی فیلمساز است.

داریوش عیاری که بیشتر به دلیل دانش و مهارت فنی و نوشتن نقد در سینمای آزاد مطرح است، فیلم *قاعدهٔ بازی* را در کارنامهٔ خود دارد. این فیلم که تا حد زیادی یادآور داستان دو برادر از مجموعهٔ *واهمه‌های بی‌نام و نشان* غلامحسین ساعدی است، روایت دو مردی است که در اتاقی با یکدیگر زندگی می‌کنند و نسبت‌شان در فیلم معلوم نمی‌شود. شباهت چهره‌ای و رابطه‌ای سلطه‌گر- سلطه‌پذیر دارند. سلطه‌گر اعمال روزانهٔ دیگری (رفت و آمد، ساعت خواب و بیداری) را کنترل می‌کند و درعین‌حال، مرد تحت سلطه تلاش‌های عصیان‌گرانه‌ای مانند شب دیر آمدن با وجود مواخذه یا نقاشی کشیدن با وجود مخالفت سلطه‌گر انجام می‌دهد. در میانهٔ فیلم، سلطه‌گر، دیگری را به بیابانی

برده و با دوربین مشغول تماشای اطراف می‌شود. همان زمان مرد تحت سلطه مقداری سنگ از کوه پایین می‌ریزد و روز بعد سلطه‌گر یک نقاشی می‌بیند که در آن از کوه به پایین پرت می‌شود.

همان‌گونه که بیان شد، فیلم به‌شدت یادآور داستان «*دو برادر*» است، اما شیوهٔ کار داریوش عیاری به‌خصوص فقدان دیالوگ، موجب ابهام در منطق روایت و روابط می‌شود و به همین خاطر نمی‌توان قاطع گفت داستان محل اقتباس فیلم بوده است. از سوی دیگر وجود ته‌مایه‌ای از هموسکشوالیته این قضیه را پیچیده‌تر می‌کند.

فیلمی که به قطع از آثار ساعدی اقتباس‌شده، *حسنی* ساختهٔ علی‌اصغر شادروان است که بر اساس «*بازی تمام شد*» از مجموعهٔ *آشفته‌حالان بیدار بخت* ساخته‌شده است. این فیلم نیز که وابسته به سینمای آزاد است، به دلیل اقتباس از داستانی که ساختار کلاسیک دارد، کاملاً از فرم فیلم تجربی دور شده است. نکتهٔ قابل اشاره در آن، فضای به‌شدت رئالیستی است که بیشتر مدیون داستان ساعدی بوده تا نگاه شادروان.

زاون قوکاسیان، با وجود تأثیر مهمی که در گروه سینمای آزاد به‌خصوص مرکز اصفهان داشته، اما تعداد آثار او زیاد نیست؛ *در فلق*، *عروس کهنه*، *عزای آینه* و *فصلی دیگر*. از این میان، فیلم آخر برای بررسی موجود است.

فصلی دیگر روایت پیرزنی است که پسرش مرده و او در بهت این مرگ نشسته است. قوکاسیان در فیلم خود، با تشبیه مرگ پسر به شهادت، از طریق پیوند میان شخصیت‌ها و نمادهای مذهبی، فضایی قدسی می‌سازد و برای القای شکوه و سنگینی حاکم بر محیط متأثر از این امر، از ترکیب سکوت و صدای مناسک مذهبی استفاده نموده، بی‌آنکه هیچ دیالوگی وجود داشته باشد. از سوی دیگر حرکات آرام دوربین، فرم بدن شخصیت‌ها و معماری مذهبی را هم‌شکل می‌کند، مانند زمانی که قامت پیرزن در میان محراب قرار می‌گیرد یا پسر که رفتاری شبیه پرنده دارد با مناره‌های مسجد هم‌پوشانی می‌کند. همچنین برش از تصویر او به پردهٔ نقاشی امام حسین، این دو را به یکدیگر تشبیه می‌کند. به عبارت دیگر قصد فیلمساز بیان شهادت پسر به شیوهٔ

غیرمستقیم است و آنچه در فیلم رخ می‌دهد تحول پیرزن (مادر) از داغداری مرگ فرزند و انکار، به پذیرش پس از درک شهادت اوست. لازم به ذکر است که قوکاسیان فیلم را در سال ۱۳۵۵ می‌سازد، در نتیجه آنچه به عنوان شهادت بیان می‌شود، طبق روال اشاره به درگیری میان حکومت و معترضان دارد، بدین سبب *فصلی دیگر* را می‌توان از آثار سیاسی سینمای آزاد قلمداد کرد.

رشید داوری از دیگر فیلمسازان سینمای آزاد بود که شناخته‌شده‌ترین فیلم او *رؤیا* است. این فیلم روایت چند کودک است که صبح‌ها مجبورند برای تحویل آشغال به رفتگر از خواب بیدار شوند. یکی از بچه‌ها که صبح‌ها در خواب، رویای داشتن موتور سه‌چرخه‌ای را می‌بیند و به دوستانش قول داده با موتور آنها را به گردش ببرد، آرزو می‌کند رفتگر دیگر نیاید تا صبح‌ها از خواب بیدار نشود و رویای موتور را ببیند. از فردای آن روز رفتگر نمی‌آید و همسایه‌ها زباله‌های‌شان را درون کوچه می‌ریزند و بچه‌ها دیگران نمی‌توانند آنجا بازی کنند.

این فیلم نیز مانند بسیاری دیگر از آثار سینمای آزاد، جهان کودکانه و رؤیا را دست‌مایهٔ اثر قرار داده است، اما پرداخت خام آن علی‌رغم ایدهٔ جالب توجه، نکتهٔ مهمی ندارد. بد نیست اشاره‌کنیم بسیاری از فیلم‌های سینمای آزاد، کودکان و دوگانهٔ رؤیاـ واقعیت را سوژه قرار داده‌اند. به شکل قاطع نمی‌توان شاهدی دلیل بر چرایی این امر یافت، اما سه احتمال می‌توان بیان کرد:

نخست، جوان یا نوجوان بودن فیلمسازان سینمای آزاد که دغدغه‌های آنها را به خاطرات نزدیک‌شان از دوران کودکی ارتباط می‌دهد. دوم مُد حاصل از جریان فیلمسازی در کانون پرورش فکری که فیلمسازانی مانند کیارستمی، اصلانی، بیضایی و... فیلم‌های موفقی در آنجا پدید آوردند. سوم امکان حضور در جشنواره‌های فیلم کودک مانند جشنوارهٔ جهانی فیلم‌های کودکان ایران.

به هر جهت نتیجه‌گیری دربارهٔ جریان فکری و روند تغییر فیلم‌های سینمای آزاد به دلیل اندک بودن آثار موجود نه‌تنها ساده نیست، بلکه امکان به خطا رفتن را سبب می‌شود. آنچه از مشاهدهٔ همین آثار باقی‌مانده می‌توان نتیجه گرفت، این گونه دسته‌بندی می‌شود:

یک: عمده فیلم‌های «سینمای آزاد» رویکرد ایده (محتوا) محور دارند و آثار تکنیک (فرم) محور از درجهٔ اهمیت و توجه کمتری برخوردار است، البته تجربه‌گرایی در روایت اغلب فیلم‌ها به چشم می‌خورد.

دو: اکثر فیلم‌های «سینمای آزاد» به دلیل مشکل صدابرداری در فرمت ۸ میلی‌متری، از صدای طبیعی (هماهنگ) و به‌تبع آن دیالوگ کمتر استفاده کرده‌اند و موسیقی تا حد زیادی نقش جبران‌کننده دارد. به عبارت دیگر فیلم‌های سینمای آزاد آثاری به‌شدت بصری هستند.

سه: میل به شاعرانگی فصل مشترک بسیاری از فیلم‌های «سینمای آزاد» است. این تمایل گاه تا رمانتی‌سیسم سطحی پیش می‌رود.

چهار: پرداختن به مسائل سیاسی اغلب غیرمستقیم و کنایی بوده و معضلات اجتماعی بیشتر مورد توجه است.

پنج: استفاده از کودکان، بررسی جایگاه آن در محیط و جهان کودکانه، دستمایهٔ بسیاری از فیلم‌های سینمای آزاد بوده است.

شش: تقابل رؤیا ـ واقعیت و ناکامی افراد در تحقق آرزوهای‌شان، از تم‌های اصلی آثار «سینمای آزاد» است. به عبارت دیگر تلخ‌اندیشی و بدبینی لحن قالب فیلم‌ها است.

هفت: حضور زنان در فیلم‌های «سینمای آزاد» به‌عنوان سوژه به شدت کم‌رنگ است. البته این فضای مردسالارانه در بدنهٔ گروه نیز به چشم می‌خورد، چنانکه از کادر مدیریتی تا فیلمسازی و حتی به‌عنوان عوامل پشت‌صحنه، تسلط مردان به چشم می‌خورد.

«سینمای آزاد» به‌عنوان جنبشی که حدود ده سال دوام داشت، شایستهٔ لقب مهم‌ترین جنبش سینمایی ایران است، چرا که در عمل تنها حرکت جمعی در سینمای ایران است که دارای هدف، راهکار و زیبایی‌شناسی بوده و اعضای آن در پیوند با یکدیگر تلاش‌های‌شان را در زمینهٔ نظری و عملی پیش برده‌اند. سینمای آزاد تنها جنبش فیلمسازی در تاریخ سینمای ایران است که نظام

(تولیدـ توزیعـ نمایش) مختص به خود را داراست و در زمینهٔ پژوهش و آموزش نیز فعالیت داشته است.

در انتها، اگرچه شایستهٔ بررسی دیگری است، به این نکته اشاره‌کنیم که بسیاری از فیلمسازان سینمای آزاد در سال‌های پس از فروپاشی گروه، مشغول به ساخت فیلم‌های بلند سینمایی شدند که به فیلمسازی جریان اصلی نظر داشت، اما به جز معدودی، بقیهٔ این افراد با وجود پشتوانهٔ موفق در دوران سینمای آزاد، نتوانستند آثار شاخصی خلق کنند. دلیل این اتفاق را می‌توان در حوادث سال‌های ابتدایی انقلاب دانست که موجب قطع ارتباط مستمر بسیاری از اعضای گروه با فیلمسازی شد. اما دلیل مهم، تفاوت بنیادین چارچوب «سینمای آزاد» و سینمای جریان اصلی به‌عنوان دو گونهٔ متفاوت فیلمسازی بود. «سینمای آزاد» بستری برای کار خلاقانه و آزاد بود که فیلمسازان بی‌واهمه از قواعد گیشه‌پسند، امکان بروز ایده‌های‌شان را داشتند، اما در سینمای جریان اصلی به دلیل ساز و کار خاص خود، همین افراد گرچه خلاق و توانمند، در معرض شکست قرار گرفتند. در میان اعضای «سینمای آزاد» مهم‌ترین فیلمسازی که توانست با موفقیت وارد جریان سینمای اصلی بشود، کیانوش عیاری بود که در بررسی آثار دوران «سینمای آزاد» وی اشاره کردیم که میل به داستانگویی و فرم سینمای عامه‌پسند در نزد او وجود داشته است. به هر جهت «سینمای آزاد» که بین سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۸ فعال بود، با پیروزی انقلاب اسلامی به تعطیلی کشانده شد. باید امیدوار باشیم زمانی عزمی جدی برای جمع‌آوری آثار باقی‌مانده در سرتاسر ایران به راه افتد، تا بتوان با بررسی کامل، جریان «سینمای آزاد» را در بوتهٔ نقد نهاد.

فصل ششم

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

ازجمله مراکزی که به تولید فیلم در جریانی خارج از سینمای مسلط همت گماشت، بخش سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بود. کانون در سال ۱۳۴۴ با کوشش لیلی امیرارجمند به راه افتاد. این مرکز فرهنگی آموزشی که نطفهٔ آن از راه‌اندازی کتابخانه‌ای مخصوص کودکان شکل گرفت، در مدت کوتاهی فعالیت‌های مختلفی از جمله انتشار کتاب، جشنوارهٔ جهانی فیلم کودک، مرکز سینمایی، بایگانی فیلم، مرکز موسیقی، مرکز تولید تئاتر و... را به فعالیت‌هایش افزود.

هنگامی‌که در چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ جهانی فیلم کودکان (۱۳۴۸) هیچ فیلمی از ایران حضور نداشت، مسئولان کانون به فکر راه‌اندازی مرکز فیلمسازی افتادند. فیروز شیروانلو و عباس کیارستمی از اولین پایه‌گذاران این مرکز بودند که با کمک درآمد حاصل از برگزاری سیرک بزرگ مسکو توانستند ساختار اولیهٔ مرکز را بنیان نهند و در همان سال نخست هفت فیلم تولید کنند:

آقای هیولا (پویانمایی) فرشید مثقالی. *بَدبَده* محمدرضا اصلانی. *عمو سیبیلو* بهرام بیضایی. *سوءتفاهم* (پویانمایی) فرشید مثقالی. *گرفتار* (پویانمایی) آراپیک باغداساریان. *نان و کوچه* عباس کیارستمی. *وزنه‌بردار* (پویانمایی) آراپیک باغداساریان

بیش از نصف فیلم‌های کانون پرورش فکری در سال اول پویانمایی بودند، روندی که در ادوار بعد تا انقلاب ادامه پیدا کرد.

سال ۱۳۴۹، ابراهیم فروزش که از اعضای هستهٔ اولیه سینمای آزاد بود، در کانون پرورش فکری استخدام و مسئول مرکزی سینمایی شد. مرکز فیلمسازی کانون به مرور شروع به گسترش کرد و ساخت فیلم آموزشی و آموزش فیلمسازی در کتابخانه‌های کانون در برنامهٔ فعالیت‌های آن قرار گرفت.

چشم‌انداز و هدف کانون به‌عنوان نهادی ناسودبر جهت پرورش و آموزش کودکان و نوجوانان، فرصتی برای فیلمسازان فراهم می‌آورد تا فارغ از ساز و کار اقتصادی، ایده‌های خود را عملی کنند. البته مخاطب هدف آثار کانون، نیازمند فیلم‌هایی بود که قابلیت فهم ساده‌ای داشته باشند، اما این مانع از خلاقیت فیلمسازان کانون نشد و آثار مهم و ارزش‌مندی پدید آوردند. هرچند که فضای آزاد کانون مانند گریزگاهی برای فیلمسازان روشنفکر بود، اما می‌توان این نقد را هم به آنها وارد آورد که برخی فیلم‌ها نه برای کودکان، بلکه دربارهٔ کودکان بود. در ادامه برخی فیلم‌های کانون را بررسی خواهیم کرد.

پیش از پرداختن به فیلم‌های کانون لازم است این نکته را ذکر کنیم که اغلب فیلم‌های کانون حداقل از دو مؤلفهٔ فیلم‌های تجربی برخوردار هستند، نخست آنکه این فیلم‌ها خارج از سینمای جریان اصلی ساخته شده‌اند و قصد کسب سود اقتصادی ندارند. دوم اینکه نقد فرهنگی و اجتماعی در زیر متن این آثار به چشم می‌خورد.

بدبده (۱۳۴۹) ـ محمدرضا اصلانی

اولین فیلم زندهٔ کانون، داستان پسربچه‌ای است که همراه پدربزرگ و مادرش در خانه‌ای به‌عنوان سرایدار زندگی می‌کنند که حیاط آن انباشته از کلاغ است. پدربزرگ پرنده‌ای به نام بدبده به پسر می‌دهد که هر بار کلاغ‌ها عمل خبیثانه‌ای انجام می‌دهند، شروع به فریاد کشیدن می‌کند، دست‌آخر کلاغ‌ها با حمله به بدبده، پرنده را می‌کشند.

بدبده علی‌رغم داستان ساده و البته سمبلیک، روایتی چندپاره و نامتداوم دارد، به عبارت دیگر در این فیلم شاهد تعدادی کنش اصلی از سه روایت هستیم که به همدیگر شباهت دارد.

الف روایت بَدبَده و کلاغ‌ها و تحول شخصیت پسر

ب روایت معلم مدرسه و درگیری او با مدیر بر سر وضعیت نامناسب امکانات مدرسه

پ روایت درگیری پسر با همسایه‌ها به دلیل پرتاب سنگ به‌سوی کلاغ‌ها

این سه روایت که بن‌مایهٔ همسان دارند، درهم‌آمیخته نمایش داده می‌شود که سبب تشبیه به یکدیگر می‌شود و از سوی دیگر رویکرد مینی‌مال به روایت درک علت معلولی داستان را سخت می‌کند، به‌خصوص اگر مخاطب اثر را کودکان یا نوجوانان قرار دهیم. به هر نحو، آنچه واضح است تجربه‌گرایی در روایت فیلم (بارزترین وجه آن غیرخطی بودن) است.

بَدبَده نقد سیاسی اجتماعی خود را در پوشش تمثیل و استعاره بروز می‌دهد، با این وجود، نحوهٔ پرداخت اغراق‌آمیز اثر چنان است که در عمل اشارهٔ مستقیم به اوضاع آن روز کشور دارد. کلاغ‌ها، مدیر مدرسه، همسایه در یک‌سو به عنوان نیروی شر، بدبده، معلم، پسر در سوی دیگر به‌عنوان نیروی خیر فیلم در برابر همدیگر قرار دارند که در انتها گرچه به ظاهر سویهٔ خیر شکست می‌خورد، اما پیام منتقل‌شده به مخاطب عکس این است.

قصد این نیست که برای فیلم، ما به ازای بیرونی پیدا کنیم و به نیت‌خوانی اثر بپردازیم. تنها باید اشاره کرد که با توجه به روابط درونی فیلم، نیروهای شر می‌تواند نماد گروه‌های مختلف مدافع حاکمیت باشند. به طور مثال همسایه‌ای که برای اخطار دادن به پدربزرگ دربارهٔ رفتار نوه‌اش می‌آید و دیگران به‌شدت از او می‌ترسند، شاید اشاره‌ای به مأموران امنیتی داشته است. به خصوص که کنش پسر با آن کمان سنگ‌پران شبیه سلاح، یادآور رفتارشناسی مبارزان مسلح است. یا معلم می‌تواند نمادی از روشنفکران به‌حساب آید.

نکتهٔ مهم دیگر دربارهٔ *بَدبَده*، اتمسفر مذهبی حاکم بر فیلم است. از سکانس افتتاحیه که با ترجمهٔ سورهٔ قدر آغازشده و با موسیقی کلیسایی همراه می‌شود، موسیقی که نه‌تنها وجهه مذهبی‌اش در ساخت فضای موردنظر تأثیر دارد، بلکه فرم مونوفونیک آن هم با ساختار مینی‌مال فیلم هماهنگ است. با توجه به توضیحاتی که ارائه شد، می‌توان گفت *بَدبَده* فیلمی تجربی است که در وهلهٔ اول از منظر محتوای سیاسی اجتماعی اهمیت دارد و در مرحلهٔ بعد فرم پیچیدهٔ اثر در تلاش برای بیان ایده‌های خود به شکل غیرمستقیم.

در کانون فیلم‌هایی ساخته می‌شد که برای کودکان نبودند؛ از *بدبَده* می‌توان به عنوان اولین فیلم مرکز فیلمسازی کانون نام برد که چنین الگویی را در پیش گرفت و برخی فیلمسازان بعدی نیز به آن تأسی کردند.

سفر (۱۳۵۱) ـ بهرام بیضایی

بیضایی که پیش از این فیلم کوتاه *عمو سیبیلو*را در سال اول مرکز فیلمسازی کانون ساخته و *رگبار* (۱۳۵۱) را نیز در کارنامه داشت، با *سفر* شیوه‌ای را آغاز کرد که در آثار بعدی وی تبدیل به سبک منحصر به فردی شد.

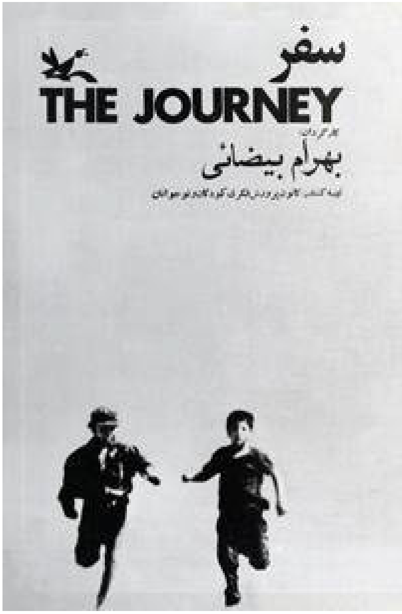
سفر روایت دو پسربچه (رضی و طالع) است که راهی پیدا کردن آدرسی می‌شوند که به گفتهٔ طالع، پدر و مادر گمشدهٔ او هستند. در طول این مسیر، پسرها اتفاقات مختلفی را تجربه می‌کنند و در انتها می‌فهمند که آدرس مانند دفعات قبل اشتباه است. بیان چند خطی داستان فیلم ممکن است این تصور را ایجاد کند که با فیلمی کلاسیک و داستانی ساده مواجه هستیم، اما آنچه در عمل وجود دارد یک اثر به‌شدت تجربی است.

بیضایی در *سفر* از الگوی سفر قهرمان استفاده کرده و طالع در آن نقش قهرمان و رضی همراه قهرمان است، با این تفاوت که در انتها هر دو ناکام می‌مانند. این ناکامی در عین آگاهی از شکست بوده، زیرا هر دو پسر بارها این مسیر را آزموده‌اند، اما رویای عبور از وضعیت اینک، آنها را به دوباره

آزمودن مسیر وا می‌دارد. به عبارت دیگر فیلم سفر تا حدی یادآور داستان دن کیشوت است.

در اکثر آثاری که شخصیت برای رسیدن به هدف از نقطهٔ ابتدایی به‌سوی نقطهٔ انتهایی حرکت می‌کند، مجموعه حوادثی در طول راه رخ می‌دهد که وی را از یک مرحله به مرحلهٔ بعد هدایت می‌کند. به عبارت دیگر مراحل سفر ساختار علت معلولی دارند و بر کلیت داستان مؤثر، حال آنکه در فیلم بیضایی حضور رضی و طالع در اماکن مختلف از چنین الگویی پیروی نمی‌کند، بلکه به‌گونه‌ای، آنها در جهان اطراف خود سرگردان هستند. جهانی با کیفیت کابوس‌گونه که هیچ ارتباطی به شمایل واقعیت ندارد. برای مثال حضور پسربچه‌ها در بیغوله‌هایی انباشته از در، نردبان و گاری یا انتقال پیرمردی افلیج و وسایلش مانند تشییع‌جنازه و رها کردن او در میانهٔ بیابان، یا خواب مردم در کوچه‌ها که به مردگان شباهت دارند، هیچ‌یک از این‌ها کارکردی در پیش‌برد داستان به معنای هدایت پسربچه‌ها به‌سوی هدف ندارد، اما سازندهٔ فضایی است، چون کابوس که رضی و طالع از آن می‌گذرند تا به خوشبختی برسند.

آنچه در مقصد نیز دیده می‌شود، انبوه ساخته‌هایی در وسط بیابان است. در واقع حرکت پسرها از جغرافیایی که متعلق به طبقهٔ فرودست بوده و ظاهری فرسوده و خشن دارد، به جغرافیایی که مربوط به طبقهٔ متوسط با ظاهری مدرن است، نشانگر میل به حرکت طبقاتی بوده که سرکوب می‌شود و آنچه میان دوطبقه مشترک است، خشونت علیه این دو کودک است. خشونتی که در طبقهٔ پایین اجتماع، هنگام گیرافتادن حین دزدیدن نان به شکل وحشیانه (تراشیدن موی سر) و در طبقهٔ متوسط با منطقی است که مرد دربارهٔ عدم همخوانی مشخصات طالع با پسر گمشده‌اش با اتکا به سن آنها اعمال می‌کنند. در همین سکانس که شکست قهرمان را به نمایش می‌گذارد، شاهد حضور مادر کودک گمشده در پشت در توری هستیم. به واقع طالع با ایزد بانوی سفر قهرمان ملاقات می‌کند، اما برخلاف الگو، وصال آن دو میسر نمی‌شود. مضمون فقدان و تلاش برای یافتن که بن‌مایهٔ اصلی سفر است، در آثار بعدی بیضایی نیز تکرار می‌شود. می‌توان گفت سفر نقطهٔ بسیار مهمی در کارنامهٔ فیلمسازی وی است.



تصویر ۱ – ۶ پوستر فیلم سفر

اگر بخواهیم به مؤلفه‌هایی بپردازیم که سفر را در ردهٔ فیلم‌های تجربی قرار می‌دهد، موارد ذیل قابل ذکر است:

- سفر جزو آثار شخصی بیضایی بوده که به غیر از نگارش فیلم‌نامه، کارگردانی و تدوین آن را نیز به عهده داشته است.
- نقد شدیدی در زیر متن خود نسبت به وضعیت اجتماعی و فرهنگی دارد.
- داستان به معنای رایج کلاسیک در فیلم وجود ندارد.
- فیلم کاملاً با جریان سینمای مسلط متفاوت است و ارتباطی با فیلم‌های تجاری ندارد.

• *سفر*، تفسیر بیضایی از جهان پیرامون و نحوهٔ نمایش آن است.

سفر که موفق به کسب جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه از جشنوارهٔ مسکو و شیکاگو شد، مانند آنچه دربارهٔ *بَدبَده* گفتیم، از آثاری است که مخاطب آن کودکان یا حتی نوجوانان نبوده‌اند، فارغ از پیچیدگی فیلم، نمایش خشونت شدید در اثر گواه این نکته است.

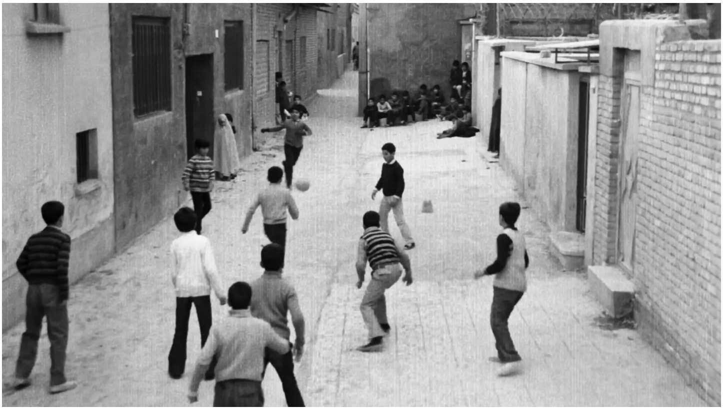
زنگ تفریح (۱۳۵۱) ـ عباس کیارستمی

همان‌گونه که *سفر* در کارنامهٔ بیضایی نقطهٔ عطف بود، *زنگ تفریح* چنین نقشی برای کیارستمی داشت.

کیارستمی که پیش‌تر در سال ۴۹ با فیلم *نان و کوچه* توانست تحسین بسیاری متوجه خود سازد، در *زنگ تفریح* شیوهٔ متفاوتی از فیلمسازی را آزمود که گرچه در آن دوران با انتقادهایی مواجه شد، اما بیانگر نگاه خاص وی به فیلمسازی بود. البته کیارستمی هیچ‌گاه دوباره فیلمی چنین تجربی و شخصی نساخت، اما در بسیاری فیلم‌هایش می‌توان ردپای *زنگ تفریح* را مشاهده کرد.

این فیلم که می‌توان گفت فاقد داستان علت معلولی است، پسربچه‌ای را به نمایش می‌گذارد که در مدرسه به دلیل شکستن شیشه تنبیه می‌شود. در راه بازگشت به خانه، توپ بچه‌هایی را که مشغول بازی هستند به هوا شوت می‌کند و از دست یکی از آنها می‌گریزد، سپس کنار جاده‌ای خلاف مسیر اتومبیل‌ها راه می‌رود.

در *زنگ تفریح* نه دیالوگی می‌شنویم، نه انگیزهٔ کنش شخصیت اصلی را می‌فهمیم و نه حتی توضیحی دربارهٔ زمان، جغرافیا یا شرایط داده می‌شود. به نظر می‌آید فیلمساز تنها قصد داشته است تصویری بی‌طرفانه از رفتار یک کودک را ضبط کند. به‌خصوص سادگی لحن فیلم که تا حدی آن را به سمت آثار مستند برده، این ظن را تقویت می‌کند. نوشتار ابتدای فیلم روی تصویر با نثری مشابه املای کودکان هم در چنین راستایی عمل می‌کند.



تصویر ۲ – ۶ زنگ تفریح

گیتی وحیدی دربارهٔ فیلم می‌نویسد

> از کیارستمی سازندهٔ فیلم خوب *نان و کوچه* بیش از این‌ها توقع داشتیم، آنچه سبب می‌شد ارزش فیلم نهفته بماند اصرار عجیب کارگردان در ثبت واقعیت به شکلی کش‌دار و خالی از جاذبه بود. راه رفتن یکنواخت کودک طی پلان‌های طولانی در کوچه‌ها، نه‌تنها زندگی بی‌رونق او را نشان نمی‌داد، بلکه صرفاً تماشاگر را خسته می‌کرد، به‌هرحال هرچند کیارستمی بازیگرش را بامهارت رهبری کرده بود و منکر لحظات درخشان و زیبای فیلمش که نمایندهٔ وسواس و دقت او حتی در انتخاب زوایا است نمی‌توان بود، اما *نان و کوچه* است که به یاد ماندنی است. *زنگ تفریح* حال و هوای دیگریست. (وحیدی: ۱۳۵۱)

آنچه وحیدی دربارهٔ پلان‌های یک‌نواخت فیلم می‌گوید، تا حدی درست است اما همین ویژگی فیلم به آن معنا می‌بخشد. در *زنگ تفریح* از آغاز تا بخش پایانی، شاهد تکرار رفتار دوربین هستیم. دوربین به کودک نزدیک و دور می‌شود و نسبت او را در محیط اطرافش نمایش می‌دهد. در این ارتباط هیچ‌بار

نمی‌بینم که وی مشغول بازی یا صحبت با دیگران باشد، بلکه انگار از قصد نادیده گرفته می‌شود. تنها سکانسی که او با دیگر بچه‌ها مشاهده می‌شود، هنگام خروج از مدرسه است و آنجا نیز میان خیل کودکان به چشم نمی‌آید تا آنکه حتی از همان صف نیز جدا شده و به‌تنهایی راهش را ادامه می‌دهد. دو کنش دیگری که سایرین (ناظم، پسر در کوچه) نسبت به او بروز می‌دهند، تنبیهی است و وجه مشترک‌شان ضربه‌ای بوده که بچه به توپ می‌زند. این عمل زمانی معنا می‌یابد که می‌بینیم او توپی را همه‌جا همراهش دارد، اما همبازی ندارد. به‌واقع *زنگ تفریح* نمایش‌گر واکنش بغض‌آلود یک کودک به نادیده گرفته شدن است و دوربین در طول فیلم نقش ناظر بر این انزوا را دارد، اما در انتها جایی که پسر سیر جاده را خلاف حرکت ماشین‌ها طی می‌کند، واکنشی مشابه رفتارش در فیلم نسبت به اطراف، دوربین ثابت می‌ماند و محو شدن سوژه را نظاره می‌کند، گویی که دیگر قادر به تسلط بر پسر نیست

کیارستمی در *زنگ تفریح* هیچ‌گونه نشانی از روایت علی معلولی، حداقل در ظاهر به نمایش نمی‌گذارد. از نابازیگران استفاده کرده و به‌شدت تفسیر و نگاه فردی فیلمساز بر آن حاکم است، علاوه بر این‌که فیلم کاملاً با آثار جریان اصلی، حتی فیلم‌های خود کانون تفاوت دارد که این عوامل فیلم را در زمرۀ آثار تجربی قرار می‌دهد.

کیارستمی رادیکالیسم *زنگ تفریح* را هیچ‌گاه تکرار نکرد و در فیلم‌های بعدی‌اش (*تجربه*، *مسافر*، *لباس برای عروسی*) به سینمای قصه‌گو بازگشت، اما تأثیر *زنگ تفریح* حداقل در مضمون فیلم‌هایش به چشم می‌خورد.

سیاه و سفید (۱۳۵۱) ـ سهراب شهید ثالث

سهراب شهید ثالث از آن دست کارگردان‌های است که با آثار سینمای بلند و سبک مؤلف خود شناخته‌شده است. با این حال در کارنامۀ او تعدادی فیلم مستند و کوتاه نیز به چشم می‌خورد که یکی از جالب‌توجه‌ترین آنان، فیلم کوتاه *سیاه و سفید* است که در دوران حضور شهید ثالث به‌عنوان کارمند وزارت

فرهنگ و هنر، برای کانون پرورش فکری ساخته است. این فیلم که طبق شواهد از اولین فیلم‌های استاپ موشن زنده در تاریخ سینمای ایران بوده، روایتی کنایی دربارهٔ دو کودک دارد که بر سر توپی دعوای‌شان می‌شود و دامنهٔ آن به بزرگ‌ترها می‌کشد. تا جایی که خانوادهٔ سفید (صاحب توپ) با کمک گرفتن از پاسبان خاکستری، خانوادهٔ سیاه را به زندان می‌اندازد.



تصویر ۳ – ۶ پوستر فیلم سیاه و سفید

تمام اتفاقات فیلم بی‌آنکه برش بخورد به شکل متداوم در یک نمای ثابت اتفاق می‌افتد. تکنیک مورد استفاده، رفتارهای اغراق‌آمیز و صدای غیرطبیعی فیلم، سبب ایجاد فضایی فانتزی و درعین‌حال طنزآلود شده است. البته طنز فیلم از نوع کمدی سیاه است و می‌توان تلخ‌اندیشی شهید ثالث را که مشخصهٔ فیلم‌های مشهورش است، در *سیاه و سفید* ردیابی کرد.

فیلم را می‌توان حامل کنایه به اوضاع سیاسی اجتماعی دانست، اما وجه غالب، ایدهٔ سرنوشت محتوم بوده که همواره در سینمای شهید ثالث تکرار می‌شود. با این تفاوت که در *سیاه و سفید* کورسوی اندکی از امید را در هیات خیال‌پردازی سیاه‌ها پس از زندانی‌شدن می‌بینیم.

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر کردیم، استفاده از تکنیک استاپ موشن، فقدان دیالوگ و استفاده از صدای غیرطبیعی، روایت تمثیلی، نقش شهید ثالث به‌عنوان نویسنده، کارگردان و تدوین‌گر عواملی هستند که *سیاه و سفید* را در زمرهٔ فیلم‌های تجربی قرار می‌دهند.

فیلم‌های کانون پرورش فکری از سال ۵۱ به بعد، چه بسا تحت تأثیر انتقادات یا درک سینمای کودک، آثار ساده و قابل‌فهم برای مخاطبان هدفش می‌شود و دیگر نمی‌توان فیلم‌های تجربی مانند آثاری یافت که بیان شد. البته در ادوار بعد، فیلم‌های بسیار مهمی در کانون مانند *سازدهنی* (۱۳۵۲)، *رهایی* (۱۳۵۰)، *اسب* (۱۳۵۵) و ... ساخته شد. شاید آنچه باعث ساخت فیلم‌های تجربی در آغاز کار مرکز فیلمسازی کانون شد، رویکرد آزمون و خطا در ابتدای تشکیل این نهاد و فرصت آزادی عمل برای فیلمسازان بود تا آسوده از ساز و کار اقتصادی و قواعد سازمانی، بتوانند ایده‌های خود را به عمل بگذارند، فرصتی که دیگر بدین شکل در کانون تکرار نشد.

فصل هفتم

مرزهای تجربی

اکنون‌که فیلم‌های تجربی سینمای ایران را از نظر گذراندیم، چه بسا سؤال پیش می‌آید چرا نام برخی فیلم‌ها، به‌ویژه آثاری که تحت عنوان موج‌نو می‌شناسیم ذکر نشده است؟ همان‌گونه که دیدیم، مبنای کار تشخیص فیلم تجربی برحسب آرای نظریه‌پردازان سینمایی صورت گرفت. طبق این چارچوب که می‌توان گفت عوامل بیرونی و درونی فیلم را شامل می‌شود، بسیاری از آثار در محدودهٔ دسته‌بندی فیلم تجربی قرار نمی‌گیرند، اما می‌توان به آنها عنوان تجربه‌گرا به معنی فیلم‌هایی که گرایش به فرم تجربی دارند، اما تجربی نیستند اطلاق کرد. به عبارت دیگر فیلم‌های تجربه‌گرا آثاری هستند که نه کاملاً خصوصیات سینمای جریان اصلی را دارند، نه به شکل مطلق متعلق به سینمای تجربی هستند. این فیلم‌ها اغلب فیلم هنری یا فیلم مؤلف نامیده می‌شوند. این آثار بیشتر تلاش می‌کنند نوع دیگری از فیلم را به مخاطبان ارائه کنند و تفسیر شخصی فیلمساز یا بهتر بگوییم مؤلف جایگاه ویژه‌ای می‌یابد.

با این وجود چنین آثاری به طور کامل با سینمای جریان اصلی بیگانه نیستند، اتفاقاً هدف آنان مانند کارگردانان جریان اصلی، جذب مخاطب است، با این فرق که فیلمساز مؤلف روی به کلیشه‌های عامه‌پسند جهت ارضای عوام نمی‌آورد، بلکه تلاش دارد ذائقه و درک مخاطب را ارتقا دهد، درحالی‌که فیلم‌های تجربی، اغلب جهان خود را بی‌اعتنا به اقبال عوام می‌سازند. برای مثال اعضای موج نوی سینمای فرانسه در تکاپوی غلبه بر

سنت حاکم بر سینمای فرانسه، شروع به ساختارشکنی کردند، اما همین فیلمسازان در پی جذب مخاطب حداکثری نیز بودند، زیرا برای ساخت فیلم‌های بعدی خود نیاز به تأمین مالی داشتند که شکست در گیشه می‌توانست آنها را به کارگردان‌های تک فیلم تبدیل کند. علاوه بر اینکه آنها ابایی از سرلوحه قرار دادن اسلاف مطبوع خویش در فرانسه یا هالیوود نداشتند. با این وجود نمی‌توان منکر تجربه‌گرایی فیلمسازان موج نو شد. بی‌شک هنگامی که گدار از آن تداوم مقدس پرید، امر تازه‌ای را تجربه کرد یا تروفو وقتی آنتوان را چندین دقیقه به‌سوی دریا دواند و دست‌آخر بی‌آنکه پایان خوش مرسوم را به نمایش بگذارد، تصویر را بر رنج صورت او ثابت کرد، دست به تجربه‌گرایی زده بود. این‌ها اما در مقایسه با آثار فیلمسازانی مثل وارهول یا انگر قطعاً متفاوت است که آنها نیز شیوه‌های مختلف را می‌آزمودند.

در سینمای ایران بارها فیلمسازان دگراندیش، تلاش‌های مهمی جهت ارائهٔ آثار متفاوت از سینمای رایج روزگار خود (فیلم‌های تجاری و بدنه) داشتند و در این راه دست به تجربه‌های متفاوتی زدند، اما تلاش اصلی‌شان معطوف خلق آثاری بود که در عین تفاوت از جریان و قواعدش، بتواند مخاطب را نیز به خود جلب کند. برای مثال مسعود کیمیایی در *قیصر* (۱۳۴۸) کلیشه‌های رایج فیلم‌های کلاه‌مخملی را به کار می‌برد تا حرفی متفاوت بیان کند یا غفاری از ساختار کلاسیک در *شب قوزی* ابا نمی‌کند، با این حال نوع متفاوتی از کمدی ارائه می‌دهد. هرچند که باید گفت درجه‌های تجربه‌گرایی در فیلم‌های مورد بحث متفاوت است. بی‌شک فیلمسازی مانند شهید ثالث یا گلستان به اندازهٔ کیمیایی و مهرجویی به مخاطب باج نمی‌دهند، اما آنها نیز تلاش می‌کنند حداکثر تماشاگر ممکن را جذب نمایند، زیرا تولید فیلم بلند سینمایی کاری گران و نیازمند بازگشت حداکثری سرمایه است و اگر فیلمی در گیشه شکست بخورد، در حالت عادی فیلمساز به‌سختی امکان تولید اثر بعدی خود را می‌یابد. البته در این میان هستند آثاری که با موفقیت در جشنواره‌ها امکان بقا را به سازنده‌شان می‌دهند، نمونهٔ بارز این‌گونه، شهیدثالث یا کیارستمی هستند که آثارشان کم و بیش در جذب مخاطب عام شکست‌خورده است، اما مورد

توجه جشنواره و کالت‌های سینمایی قرارگرفته‌اند و این‌گونه توانستند به مسیر خود ادامه دهند. البته این امر نیز به‌سادگی میسر نیست، چنانکه شهید ثالث همواره دچار چالش یافتن سرمایه‌گذار بود.

هدف این است که گفته شود فیلمسازان متفاوت ایرانی، همواره مجبور بوده‌اند حداقلی از عناصر سینمای جریان اصلی را بهره گیرند، اما فیلمساز تجربی در بیشتر موارد از اساس قصد جذب مخاطب عام ندارد، پس برای این گروه نیز فیلم نمی‌سازد. به همین منظور اکثر فیلم‌های تجربی چون از پیش آگاه به فقدان مخاطب گسترده هستند، به تولید ارزان روی می‌آورند تا از دغدغهٔ بازگشت مالی آسوده باشند.

اگرچه برخی فیلم‌های هنری رویکرد تجربه‌گرایی دارند، اما آنها نیز به‌نوعی وابستهٔ سینمای جریانی اصلی و ساز و کارهایش هستند و در حیطهٔ فیلم تجربی قرار نمی‌گیرند.

فیلم‌هایی که بر اساس چارچوب معین‌شده مورد بررسی قرار گرفت، به غیر از اشتراکاتی که دلیل دسته‌بندی آنان در ردهٔ فیلم‌های تجربی می‌شود، همانندی‌های دیگری نیز باهم دارند که ناگزیر خاص فیلم‌های تجربی نیست، اما از آنجا که مورد مطالعهٔ ما فیلم تجربی بوده است، قصد نداریم این ویژگی‌ها را با سایر آثار سینمای ایران مقایسه کنیم. فصول مشترک فیلم‌های تجربی ایرانی که مورد بررسی قرار گرفت، عبارت‌اند از:

یک: به‌جز چند استثنا، تمامی فیلمسازان تجربی ایران مرد هستند.

دو: شخصیت محوری اکثر فیلم‌های تجربی مردان هستند و حتی در آثاری مانند فیلم‌های نصیب نصیبی که کاراکتر زن مرکز ثقل فیلم است، مردان اهمیت بیشتری دارند.

سه: استفاده از تمثیل و استعاره در بیشتر فیلم‌های تجربی ایران کارکرد ویژه دارند. می‌توان گفت از این نظر فیلم تجربی با ادبیات ایران به‌خصوص شعر شباهت دارد.

چهار: تمایل به تجربه در شیوهٔ روایت فیلم‌های تجربی ایران بیش از فرم بصری است.

پنج: فیلم‌های تجربی ایران به‌جز چند مورد، برخلاف یکی از رویکردهای متداول فیلم تجربی در جهان، تابوشکن نیستند.

شش: فیلم‌های تجربی ایرانی، فاقد صراحت سیاسی بوده و بیشتر بازتاب‌دهندهٔ شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ خود هستند.

هفت: فریدون رهنما از مدرسهٔ فیلمسازی پاریس، پرویز کیمیاوی از مدرسهٔ سینمایی ایدک، احمد فاروقی قاجار از مدرسهٔ سینمایی فرانسه، سهراب شهید ثالث از مدرسهٔ سینمایی کراوس ویرز و کنسرواتوار مستقل سینمای پاریس، همایون پایور از تحصیل در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک تهران و اتریش فارغ‌التحصیل بودند. به جز اسامی ذکرشده، سایر فیلمسازان تجربی ایران فاقد تحصیلات دانشگاهی سینما بوده‌اند.

هشت: کم و بیش تمام فیلم‌های تجربی ایرانی، به شکل مستقیم یا غیرمستقیم با حمایت مالی مراکز دولتی ساخته‌شده‌اند.

لازم به ذکر است که موارد بیان‌شده، حاصل بررسی فیلم‌های موجود بوده و امکان دارد در آینده، آثاری که اکنون در دسترس نیست، بازیابی و در معرض تماشا قرار گیرند که نتیجه‌گیری فعلی را نقض کند، اما به نظر، این فصول مشترک در فیلم‌های تجربی معلول طبیعی شرایط زمانه بوده‌اند. به عنوان مثال نقش کم‌رنگ زنان در سینمای جریان اصلی یا حتی موج نو به طور کامل مشهود است که نشان می‌دهد فرصت حضور زنان در سینمای ایران به‌عنوان فیلمساز یا حداقل بخشی از عوامل اصلی تولید فیلم، چندان مورد استقبال نبوده و سینمای تجربی نیز از این جریان مردسالارانه تبعیت می‌کرده است. از سوی دیگر فقدان آثار تجربی تابوشکن را می‌توان نتیجهٔ منطقی فرهنگ محافظه‌کار ایرانی دانست که انتظار ساخت آثاری هم چون فیلم‌های زیرزمینی آمریکا و اروپا تا اندازه‌ای غیرممکن بوده است.

آنچه در باب عدم صراحت سیاسی گفتیم، تا حد زیادی پیوند با گریز به دامان تمثیل و استعاره دارد. پیش‌تر مواردی از برخورد دستگاه سانسور با فیلم‌های *بامداد جُدَی* یا ترسی ذکر کردیم که موجب تغییر نام فیلم بهنام جعفری از آقای چ به *آقای جیم* شد، از این دست مثال‌ها را می‌توان در فیلم‌های خارج از جریان تجربی نیز یافت. نمونهٔ آن جنوب شهر (۱۳۳۷) فرخ غفاری که به دست مأموران سانسور مثله شد یا اسرار گنج درهٔ جنی (۱۳۵۳) ابراهیم گلستان که از پرده پایین کشیده شد و... طبیعی است که حکم‌رانی طولانی تفکر سانسور، فیلمسازان را محتاط نموده و به سمت انتقاد اجتماعی سوق دهد. هرچند که فیلم‌های دیگر هم نیز گه‌گاه به تور سانسور می‌افتادند. البته در این بین فیلمسازی مانند رهنما نیز هست که تفکر فرهنگی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و خودخواسته به مسائل سیاسی ورود نمی‌کند. چنین شرایطی ناگزیر راه را به‌سوی بیان غیرمستقیم هدایت کرده و از این منظر است که می‌توان میان فیلم‌های تجربی و ادبیات فارسی به‌خصوص شعر شباهت‌هایی یافت که همواره انباشته از تمثیل و کنایه است. البته نباید فراموش کرد که برخی فیلمسازان مانند نصیب نصیبی در جهت میل به ساخت فیلم شاعرانه، رو به شعر آورده و طبیعی است از آرایه‌های ادبی در فیلم استفاده کنند.

مسئلهٔ حمایت مستقیم و غیرمستقیم مراکز دولتی از فیلم تجربی می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد. بخشی از آن تا اندازه‌ای ماحصل تلاش مدیران فرهنگی برای ایجاد آلترناتیو برابر سینمای مبتذل همه‌گیر و ایجاد ویترینی سینمایی به منظور ارائه در جهان بوده است و بخش دیگر معلول عدم دسترسی فیلمسازان به ابزار ارزان جهت کار مستقل (مانند آنچه در آمریکا پس از جنگ جهانی دوم رخ داد) است که به‌اجبار فیلمسازان را به دریافت کمک از مراکز دولتی هدایت کرده است.

نمی‌توان با اطمینان گفت دلیل عدم استقبال گستردهٔ فیلمسازان تجربی در آزمون تکنیک‌های مختلف چیست. شاید فقدان دسترسی مستمر به فیلم‌های تجربی در جهان یا آموزش دانشگاهی، سبب ناآگاهی از امکانات فنی فیلم نزد فیلمسازان تجربی بوده است. حال آنکه اگر به فیلم‌های رهنما، کیمیاوی، فاروقی قاجار، شهیدثالث و پایور نگاه بیاندازیم، توجه به امکانات فنی فیلم

به طور کامل مشهود است و وجه مشترک این افراد تحصیل سینما در اروپا بوده است. درنتیجه بیراه نیست اگر بگوییم دلیل تمرکز بر روایت بیش از امکانات فنی فیلم، میان اکثر فیلمسازان تجربی ایرانی، فقدان پشتوانهٔ آموزش دانشگاهی سینما بوده است.

منابع

بوردول، دیوید، ۱۳۹۴، هنر فیلم: فیلم های مستند، تجربی و انیمیشن، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر رونق، تهران

بوردول. دیوید، تامسون.کریستین، ۱۳۸۶، تاریخ سینما، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز

ریس. ای. ال.، ۱۳۷۷، تاریخ تحلیلی سینمای جهان: زیر نظر جفری ناول-اسمیت، گروه مترجمان (امید نیک فرجام)، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

طاهری، هوشنگ، ۱۳۵۲، نگاهی به دومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، دربارهٔ سینما و تئاتر، تهران: انتشارات بابک

گروه نویسندگان زیر نظر بصیر نصیبی،۱۳۵۰، کتاب اول سینمای آزاد، تهران: انتشارات سینمای آزاد

گروه نویسندگان زیر نظر بصیر نصیبی،۱۳۵۱،کتاب دوم سینمای آزاد، تهران: انتشارات سینمای آزاد

گروه نویسندگان زیر نظر بصیر نصیبی،۱۳۵۲،کتاب سوم سینمای آزاد، تهران: انتشارات مروارید

گلستان، شاهرخ، ۱۳۷۴، فانوس خیال، تهران: نشر کویر

مهرابی، مسعود،۱۳۷۱، تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران: ناشر مولف

نایت، آرتور، ۱۳۹۵، تاریخ سینما، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: نشر شرکت چاپ و نشر بین الملل

نصیبی، بصیر، ۱۹۹۴، ده سال سینمای آزاد، زاربروکن: انتشارات سینمای آزاد

هواکو ا. جرج، ۱۳۶۱، جامعه‌شناسی سینما، ترجمهٔ بهروز تورانی، تهران: نشر آینه

ادهم، ضرغام، زین العابدینی، پیام، میرکمالی، الهام، ۱۳۹۵،«واکاوی تاریخی شکل‌گیری و گسترش سینمای تجربی براساس ویژگی‌های آن» فصلنامهٔ ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی – سال یکم، شمارهٔ ۳

بهار، شمیم، ۱۳۴۶، توضیحی دربارهٔ سیاوش در تخت جمشید، ماهنامهٔ اندیشه و هنر، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۱

براهنی، رضا، نگین، مغول‌ها و هنر، سال نهم، شمارهٔ ۱۰۸، ۳۱ اردیبهشت ۱۳۵۳

رویایی، یدالله، ۱۳۵۲، چه هراسی دارد ظلمت روح، بولتن جشن هنر شیراز

میرفخرایی، علیرضا، ۱۳۵۱، اکنون لحظهٔ سکوت خداست، مجلهٔ نگین، شمارهٔ ۸۹

نصیبی، بصیر، ۱۳۴۸، سینمای آزاد، مجلهٔ نگین، شمارهٔ ۵۳

وحیدی، گیتی،۱۳۵۱، نگاهی شتابزده به هفتمین فستیوال فیلم‌های کودک، مجلهٔ نگین، شماره ۹۰

وولن، پیتر، ۱۳۷۹، گدار و ضدسینما، احسان نوروزی، ماهنامهٔ هنر، شمارهٔ ۴۴

هنرکار، هوشنگ، امامی، همایون، ۱۳۷۵، مصاحبه با پرویز کیمیاوی، مجلهٔ نقد سینما، شمارهٔ ۸

Dimitri kirsanoff- problemesdela photogenie- cinema cine pour tous62 (1 – iune 1926)

Jean-Andre Fieschi- Autour du cinematographie Entreien avec

Marcel L'Herbier-cahiers du cinema 202 (june-july 1968)

David Bordwell,Kristin Thompson and jeff smith, film art an introduction, mcgraw-hill education, ed11, (2016)

Kovács, András Bálint, Screening modernism : European art cinema, The University of Chicago Press (2007)

Lewis Jacobs, Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957, Berkeley: University of California (2002)

Maria Pramaggiore-Tom Wallis, FILM:A CRITICAL INTRODUCTION,London,Laurence King (2005)

Richard Abel.French Film:The First Wave,1915-1929 (Princeton, NJ.:Princeston University Press,1985)

Richard Barsam & Dave Monahan, Looking at movies : an introduction to film,w.w Norton & company new York.london,2016

Skoller, Jeffrey. Shadows, specters, shards : making history in avant-garde film, University of Minnesota Press (2005)

Wheeler Winston Dixon , The Routledge Companionto Film History, Routledge Taylor & Francis Group (2011)



فیلم تجربی

نگاهی تاریخی؛ از آغاز سینما تا ۱۳۵۷

Experimental Film
A historical look from the beginning of cinema to 1979

امیر یغمایی متولد سال ۱۳۷۱ و فارغ‌التحصیل کارشناسی سینما از دانشگاه هنر تهران و کارشناسی‌ارشد تهیه‌کنندگی از دانشکده رادیو و تلویزیون است. او سابقه فعالیت در زمینه خبرنگاری، نقد فیلم، فیلمنامه و داستان‌نویسی دارد. پیش از این مجموعه داستان «شب بخیر و خداحافظ» توسط نشر بوم از وی منتشر شده است.

کتاب «فیلم تجربی، نگاهی تاریخی؛ از آغاز سینما تا سال۱۳۵۷» حاصل پژوهش وی جهت نگارش پایان‌نامه دوره کارشناسی‌ارشد است. یغمایی در این کتاب تلاش دارد تعریفی جامع از فیلم تجربی ارائه کرده است و ریشه‌های شکل‌گیری این گونه از فیلمسازی را در ایران واکاوی کند.

نشر بوم